صور ما بعد الكولونيالية

دراسات فى أفلام شمال إفريقيا

تأليف: روى آرمز
ترجمة: سهام عبد السلام
مراجعة: سارة عنانى

1205
المركز القومى للترجمة

إهــــــداء٢٠٠٩
دار الكتب و الوثائق القومية
القاهرة

المركز القومى للترجمة
المشروع القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ١٢٠٥
- صور ما بعد الكولونيالية (دراسات فى أفلام شمال إفريقيا)
- روى آرمز
- سهام عبد السلام
- سارة عنانى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٨

هذه ترجمة كتاب
Postcolonial Images
by : Roy Armes

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. , Opera House, El Gezira, Cairo
Tel.: 27354524 – 27354526 **Fax**: 27354554

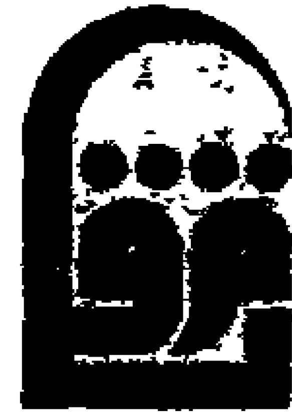
صور ما بعد الكولونيالية

(دراسات فى أفلام شمال إفريقيا)

تأليف : روى آرمز

ترجمة : سهام عبد السلام

مراجعة : سارة عنانى



٢٠٠٨

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

آرمز ، روى
صور ما بعد الكولونيالية (دراسات فى أفلام شمال إفريقيا)/ تأليف: روى آرمز ، ترجمة : سهام عبد السلام ، مراجعة: سارة عنانى؛ إشراف: جابر عصفور؛ ط ١ـ القاهرة: المركز القومى للترجمة ، ٢٠٠٨
٤٤٨ ص ، ٢٤ سم
١ ـ الأفلام السينمائية ـ تاريخ ونقد
٢ـ السينما ـ تاريخ ونقد
(أ) عبد السلام ، سهام (مترجمة)
(ب) عنانى ، سارة (مراجعة)
(جـ) عصفور، جابر (مشرف)
(د) العنوان
١٩١,٤٣٥٢

رقم الإيداع ٢٠٠٨/٥٦٩٣
الترقيم الدولى : I.S.B.N - 977- 437- 671 - 4
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

إلى جين وسارة

إن فكرة ما بعد الكولونيالية تخص بالذكر حالة سياسية مميزة لأشكال معينة من المنتجات الثقافية، أى إرث فترة هيمنة الاستعمار الكولونيالى التى تنبثق عنها أو تصدر ضدها ممارسات ثقافية.... [إن] الحديث عن حالة ما بعد الكولونيالية يعنى تأكيد حق تقرير المصير سياسيا وثقافيا.

– آليك ج. هارجريفز ومارك ماكينى، محرران،

الثقافة ما بعد الكولونيالية فى فرنسا

حين قبضت الشعوب المستعمرة فى جميع أنحاء العالم على ناصية وسائل إنتاج الصور التمثيلية تملكت هذه العمليات وحوّلتها إلى وسائل مناسبة لنقل الثقافة. وهذا النضال من أجل إنتاج الصور التمثيلية هو الذى يوصل لنا بأكبر قدر من الوضوح الأساس المادى للـ "خيال ما بعد الكولونيالى" وطاقته البنّاءة والحوارية.

– بيل آشكروفت، التحول الكولونيالى

شكر وعرفان

قضيت عدة سنوات فى بحث ودراسة السينما الإفريقية، لاسيما سينما شمال إفريقيا. وقد تلقيت عبر هذه السنوات دعما وعونا من الكثير من الأفراد والمنظمات. وإنى لأدين بشكر خاص لمن ساعدونى وحفزونى ماديا وثقافيا، ومنهم: هيدى عبد الجواد، وأوليفييه بارليه، ومراد بوسيسى، وأحمد بو غابة، وساندرا كارتر، وإيزابيل ديبيين، وزينب دربال، وكيفين داوير، ويوليا إيجوروفا، وصبرى حافظ، وفيليب جالادييه، وإيدا كومار، ور. كيفين لاسى، وأوليفر ليمان، ومارتن ليروى، وتيودور بارفيت، ومارتا سانشيز، وجون سيمو، ودومينيك ستنتهيلز، وأندريه سبرا، وجيل تيشار، ون. فرانك أوكادايك، وماجدة واصف، وعبد الله زكور. كما أدين بشكر خاص لماثيو ستيفينز لما قدمه لهذا المشروع من دعم فى مراحله المبكرة، رغم أننا لم نتمكن من الاستمرار فى التعاون معا حتى مرحلة النشر.

بعض المواد المنشورة هنا سبق نشرها فى صياغة سابقة فى مختلف المصادر المنشورة المشار إليها فى قائمة المراجع، أو فى شكل المقالات التى أكتبها بانتظام عن السينما المغربية وأنشرها فى دورية *إنترناشيونال فيلم جايد*، أو فى شكل أبحاث أعددتها لبعض المؤتمرات التى عقدت فى مختلف مدن العالم، مثل: ليوبيانا، وطابا، وبنكاهارهو، وبنجهامتون، ونيويورك.

وأعبر عن عرفانى لمختلف المهرجانات السينمائية والموزعين السينمائيين لإمدادهم لى بالصور: مهرجان أيام قرطاج السينمائية، ومهرجان مونبلييه الدولى، ومهرجان العوالم الثلاثة لمدينة نانت، ومهرجان السينما الأفريقية بميلانو، وبينالى السينما العربية فى معهد العالم العربى، ونساء يصنعن الأفلام، والمكتبة الإعلامية للعوالم الثلاثة بباريس.

ويجب أن أوجه شكرًا خاصا لجامعة ميدلسكس، والأكاديميـــة البريطانيـــة، ولمجلس إدارة بحوث الفنون والعلوم الإنسانية لدعمهم المالى المستمر لبحثى عبـــر هذه السنوات، ولاتحاد ليفرهولم، الذى أعطانى منحة الإميريتاس، والتى مـــا كـــان لهذا الكتاب أن يتم بدونها.

مقدمة

عند بدايات اختراع السينما، ربما كان على مخرجي الأفلام في المجتمعات التي لم تكن فيها سينما أن يتشككوا في بناء وأنواع الأفلام الموروثة من السينما الكلاسيكية. يبدو لي أن السينما نوع من الكتابة قد تتوفر لديه القدرة على توليد طريقة معينة للتفكير.

– مؤمن سميحي[١]

الرواية والفيلم والإمبريالية:

يعترف إدوارد سعيد في كتابه "*الثقافة والإمبريالية*" بوجود علاقة قوية بين الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر والإمبريالية الأوروبية المعاصرة. لا يعني هذا أن الرواية تعد سببًا "من أسباب" ظهور الإمبريالية، لكنه يعني أن "الرواية من المنتجات الفنية للمجتمع البرجوازي، ولا يمكن التفكير في الرواية والإمبريالية بمعزل عن بعضهما البعض". كما يذهب سعيد إلى أن "الإمبريالية والرواية قد دعمتا بعضهما البعض إلى درجة أنه لا يمكن ... قراءة إحداهما دون الأخرى بشكل أو بآخر". يرى إدوارد سعيد وجوه تشابه بين الرواية والإمبريالية على جميع المستويات، أولها طبيعة البطل:

إن البطل والبطلة الروائيين يعرضان القلق والطاقة المميزين لرجل الأعمال البرجوازي، وتسمح لهما الرواية بالقيام بمغامرات يكتسبان عن طريقها خبرات تكشف لهما حدود المطامح الممكنة، وإلى أي مدى يمكنهما الذهاب في تحقيقها. ومن ثم، إما أن تنتهي الروايات بموت البطل أو البطلة ... أو بوصولهما إلى الاستقرار (عادة في شكل الزواج أو تأكيد الهوية).[٢]

يرى إدوارد سعيد أنه "دون وجود الإمبراطورية ... ما كانت لتوجد الرواية الأوروبية كما نعرفها"، ويمكن أن نجد شبها مماثلا بين السرد الروائى والإمبريالية فى الموقف السردى الذى اعتنقه الكتاب الأوروبيون. يتجلى هذا فى "التقارب بين شكل سلطة السرد الروائى الذى يكوّن الرواية من جهة وبين صياغة الأيديولوجية المركبة التى يقوم عليها الميل إلى الاستعمار الإمبريالى من جهة أخرى، وهو تقارب لم يأت وليد المصادفة"(٣). بل إن إدوارد سعيد يذهب إلى أبعد من ذلك فيما يخص الحبكة، إلى درجة أنه يلعب بفكرة أن دقائق بنية الإغراء والجشع البرجوازيين لدى الروائى صامويل ريتشاردسون لها علاقة بالتحركات العسكرية البريطانية ضد الفرنسيين فى الهند، التى حدثت فى نفس زمن كتابة هذا الروائى لرواياته. والواضح أن هذا لم يحدث بالمعنى الحرفى، لكننا نجد فى هذين العالمين قيما مشتركة عن التنافس، والتغلب على الظروف، والعقبات، والصبر على إرساء السلطة من خلال فن ربط المبدأ بالربح عبر الزمن(٤).

ويرى إدوارد سعيد مغزى مماثلا فيما أحجمت روايات القرن الثامن عشر أو التاسع عشر عن ذكره أو استبعدته. ففى قراءته لرواية *مانسفيلد بارك* لجين أوستن لا ينتابه أدنى شك فى "أننا نخلص إلى أن المكان الإنجليزى يعيش على ما يأتيه من مدد من وراء البحار مهما كانت عزلة هذا المكان وانفصاله عما حوله (كمانسفيلد بارك مثلا)"(٥). لكن الرواية تشير إلى أن مزارع السكر التى يمتلكها السير توماس فى آنتيجوا (والتى كانت تدار فى هذا الوقت بعمالة من العبيد) هى مصدر المدد الذى كان يأتى إلى مانسفيلد بارك من وراء البحار، بشكل غير منتظم، وبكميات ضئيلة. إن جين أوستن – كجميع كتاب أوروبا فى ذلك الوقت – لا تضع أى شخص ملون من سكان منطقة الكاريبى "على مستوى الخيال، أو الخطاب، أو الجماليات، أو الجغرافيا إلا فى منزلة منتج السكر الذى يعيش دائما فى حالة خضوع للرجل الإنجليزى. وهذا هو طبعا المعنى الملموس للسيطرة، التى تشكل الإنتاجية وجهها الآخر"(٦).

وعلى الرغم من أن إدوارد سعيد لم يذكر شيئا عن الأفلام، إلا أننا يمكننا أن نفترض وجود رابط ملحوظ بين أفلام هوليود وإمبريالية الولايات المتحدة الأمريكية فى القرن العشرين، شبيه بما وجده إدوارد سعيد من رابط بين الرواية والكولونيالية الأوروبية. إن الحكومات الأوروبية فى القرن التاسع عشر لم تروج أبدا للرواية صراحة كوسيلة تعبير عن القيم الإمبريالية، لكن حكومات الولايات المتحدة الأمريكية المتعاقبة قدمت لأفلام هوليود دعما مباشرا لم ينقطع فى ثلاثينيات القرن العشرين، وفى أثناء الحرب الباردة، وفيما بعدها، تعبيرا عن أيديولوجية الولايات المتحدة الأمريكية، ونستشهد هنا بما قاله ريتشارد مالتبى:

> إن المصلحة الرئيسية لحكومة الولايات المتحدة الأمريكية من ترويجها لصادرات الأفلام الأمريكية مشتقة من اعتناقها للحرب الأيديولوجية كقيمة من القيم، وشنها لتلك الحرب نفسها تحت حكم ترومان وأيزنهاور ... وقد استفادت صناعة السينما الأمريكية ضمنا من خطة مارشال بسبب ما لها من قيمة دعائية[٧].

ومن المفارقات الساخرة أن القوى الكولونيالية الأوروبية السابقة نفسها صارت تعانى الآن من الهيمنة الأجنبية، المتمثلة فى اتفاقيات بيرنز- بلوم بين الولايات المتحدة الأمريكية والحكومة الفرنسية فى عام ١٩٤٨، والتى وعدت فيها أمريكا بإرسال معونة للصناعة الفرنسية بشروط هددت بتدمير صناعة السينما الفرنسية. أما حديثا، فإن تعثر مباحثات الاتفاقية العامة للجمارك والتجارة (الجات) عام ١٩٩٣ يدل على أن الولايات المتحدة الأمريكية ما زالت تسعى إلى الهيمنة، وفتح أسواق تقتصر بالكامل على الأفلام الأمريكية، على الرغم من أن هوليود تسيطر حاليا على السوق سيطرة مذهلة، بلغت وفقا لدراسة حررها دافيد و. إيلوود وروب كروز بعنوان *هوليوود فى أوروبا: خبرات الهيمنة الثقافية*[٨]: "٨١% من الأفلام التى عرضت على شاشات البلدان الأوروبية فى عام ١٩٩١، وما يزيد عن ٧٠% من إيرادات شباك التذاكر فى أوروبا، و ٥٤% من جميع الأعمال الدرامية والكوميدية المذاعة تليفزيونيا". وكما قال المحلل الأمريكى توماس هـــ. جوباك منذ سنوات بعيدة ترجع إلى ١٩٦٩:

لقد ساعدت الحكومة الأمريكية الوجود الأمريكى فى أوروبا. إن هيئتنا الدبلوماسية وأخصائيينا التجاريين يمدون يد المساعدة لصناعة السينما بتعاملهم مع القيود على الواردات، وتفاوضهم فى الاتفاقيات الخاصة بالأفلام، وحل مشكلات العملات. إن حكومتنا تعترف بأن الفيلم ليس مجرد سلعة تجلب الدولارات إلى الولايات المتحدة، لكنه مفيد بالمعنى الدعائى. إنه يحكى قصتنا(٩).

ويتردد الرأى نفسه لدى إيلوود و كروز اللذين يتفقان على أنه "طوال تاريخ هوليود، علا صوت قوة صناعة السينما التى تغطى العالم بأسره على نحو قصدى وفعال بفضل طبيعة الروابط التى تربطها بالحكومة الفيدرالية ... فقد شاركت حكومة الولايات المتحدة الأمريكية – إلا فيما ندر – بدرجة أو بأخرى فى الدفاع عن صناعة السينما الأمريكية والترويج لوضعها فى العالم"(١٠).

ولما استحال إنكار امتداد السيطرة الإمبريالية من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين (مع وجود قوة مسيطرة جديدة واتساع نطاق الضحايا)، بات من المحال كذلك إنكار الدور الذى تلعبه أفلام هوليود كخلَف للرواية الأوروبية فى إمدادنا بنوع السرد الروائى الذى نتلهف عليه. وقد أجرى بيتر بروكس دراسة بعنوان قراءات فى الحبكة، لاحظ فيها أنه "منذ زمن يقع فى منتصف القرن الثامن عشر ويمتد حتى منتصف القرن العشرين، يبدو أن المجتمعات الغربية قد احتاجت إلى الحبكة أو رغبت فيها على نحو لم تعهده من قبل، سواء فى الأدب، أو التاريخ، أو الفلسفة أو العلوم الاجتماعية بمختلف فروعها"(١١). أما ما لم يقله بروكس، فهو أنه منذ ذلك التاريخ، ومع تزايد تشكك الأدب الجاد فى الحبكة تشككا قويا، لبى الفيلم الهوليودى حاجة الناس إلى السرد الروائى ذى الحبكة القوية، علما بأنه شكل من السرد مغرق فى الأرسطية. توجد فوارق هامة بين الرواية والفيلم (تحجبها الفكرة التقليدية القائلة بأن كليهما "نص قابل للقراءة"، وقد حاولت إيضاح ذلك فى كتاب آخر لى)(١٢) ، لكن لا شك فى أن الصور الفوتوغرافية التى يتكون منها الفيلم لها قوة الغموض نفسها التى رأى بروكس أنها تميز استخدام الرواية لصيغة الفعل الماضى. ويلاحظ بروكس أن الكثير من محللى السرد الروائى قد ذهبوا إلى أن

"القارئ يحل شفرة صيغة الفعل الماضى التى تستخدمها الرواية على نحو كلاسيكى بأن يعتبرها نوعا من صيغة الفعل المضارع، كحركة ودلالة يجرى صكهما أمام ناظريه، وبيديه، إذا جاز لنا القول"(١٣). ويمكن تطبيق كل ملحوظات بروكس عن هذا الاستخدام الروائى كلمة بكلمة على ما فى الصور الفوتوغرافية من غموض مشابه، وهى التى لا مناص من انتمائها إلى الماضى، بحكم تعريفها (حيث إن الكاميرا قد سجلتها)، لكنها تعرض فى صيغ الحاضر المستمر مع عرض الفيلم أمامنا: "إذا قرأنا الماضى كمضارع، لكان مضارعا غريبا، حيث نعرف أنه ماض مقارنة بالأحداث التى تتلوه فى الفيلم والتى تقع تحت تصنيف "المستقبل" فى علاقته بهذا "الماضي"، إلا إن هذه الأحداث "المستقبلية" هى أيضا ماضٍ نعرف أنه قد حل بالفعل، وأنه فى انتظار وصولنا إليه فعلا. ربما يحسن بنا أن نأتى بمفهوم توقع ما مضى فهو يعنى الأسلوب الذى نفهم به السرد الروائى، كما يصلح هذا التعبير لوصف المنطق الغريب الذى يتميز به"(١٤).

فإذا نظرنا لمجمل بنية أفلام هوليود، للمحنا فيها استمرارية مذهلة مع رواية القرن التاسع عشر بأكثر من شكل. إننا نجد أصداء آراء بروكس فى أدلة الكتابة لشاشة هوليود منذ عشرينيات القرن العشرين، بدءا من تعريف بروكس لكيف تبدأ الرواية، وما دور البطل فيها، إلى الأخلاقيات العامة التى تقوم عليها الرواية فى تقديره وقوة الدفع التى تجعل الحدث يمضى قدما، على الرغم من أن معظم هذه الأدلة تتجنب مصطلحات التحليل النفسى التخصصية التى يستخدمها بروكس فى كتاباته. فمثلا، يرى ديفيد ماميت أن منطق الكتابة للشاشة يقوم على أساس ثلاثة أسئلة رئيسية: "ما الذى يريده البطل؟ وما الذى يعرقل تحقيقه لرغبته؟ وما الذى يحدث لو لم يحققها؟"(١٥) وهذه الأسئلة تردد صدى مفهوم بروكس عن الرغبة: "دائما ما توجد الرغبة فى بداية السرد الروائى، وكثيرا ما تكون فى حالة استثارة أولية، وكثيرا ما تكون قد وصلت إلى درجة من الشدة تجعل حدوث الحركة أمرا ضروريا، فتحدث الحركة، ويبدأ التغير"(١٦). إن الأبطال الذين تصفهم أدلة كتابة السيناريو بأنهم يتخذون قراراتهم عن وعى ثم يتصرفون بحسم وبمفردهم فى وجه العقبات، لا يزيدون عن كونهم استمرارا لتلك "الآلات التى تنتابها الرغبات" والتى

يخلق وجودها فى النص حركة السرد الروائى ويحافظ على تقدمها فى أثناء تقدم سير الرغبة، الأمر الذى يجعل صورة الذات تتجلى فى العالم من خلال سيناريوهات الرغبة التى يتفتق عنها الخيال، ثم يتم التصرف وفقا لها"[١٧]. وهذه الآلات التى تنتابها الرغبات هى التى يعَرِّفها بروكس على إنها البطل المثالى لرواية القرن التاسع عشر. وهنا، يسبق بروكس إدوارد سعيد فى ربطه الصريح ما بين رواية القرن التاسع عشر والمجتمع البرجوازى الذى أنتجها، من حيث إنه للمرة الأولى فى الأدب كانت الرواية فى هذه الفترة "تعبر عن تطلعات، وتشرع فى تحقيقها بجدية لا كموضوع للهزل":

> يقدم الطموح الفكرة الروائية المثالية، والديناميكيات السائدة للحبكة، وهو القوة التى تدفع البطل للسير قدما، بافتراض أنه لا يوجد حدث أو فعل مغلق فى حد ذاته حتى تأتى اللحظة التى تتكشف فيها غايات الطموح من خلال النجاح فى تحقيقه أو التخلى عنه[١٨].

وبالطريقة نفسها، يذهب بروكس إلى أن جوهر بلزاك، وهو كاتب فرنسى لعب دورا محوريا فى خلق شكل الرواية فى القرن التاسع عشر، هو "إن الرغبة تزداد وتتبلور حتى تخرج إلى الدنيا على شكل الإرادة، فالإرادة بذلك هى القوة الأولية التى تحرك الحبكة بمساعدة الظروف، فتدفعها للأمام وللأعلى"[١٩].

ويهتم بروكس اهتماما شديدا بالديناميكيات الإيجابية، وتعريفه الأساسى لكيفية فهم الحبكة يعد تعبيرا متسعا عن الحاجة إلى مزج المنطق بالمفاجأة، وهو ما تحث أدلة كتابة السيناريو لأفلام هوليود كتاب السينما المبتدئين عليه. يرى بروكس أن أفضل طريقة لفهم جوهر الحبكة أن نعتبرها مزيجا من شفرتين افترضهما رولان بارت، شفرة بناء الحبكة (أو شفرة الحركات)، وشفرة التفسير (شفرة الألغاز والحلول)، أو بمزيد من الدقة، توصيل ما يريد المؤلف قوله بشفرة الحركات عن طريق شفرة التفسير، وهو ما يسمى "توصيل التوصيل". وتضاهى علاقة التعريفات الأنيقة التى وضعها بارت لهاتين الشفرتين بأفلام هوليود علاقتها برواية القرن التاسع عشر، حيث إن الفيلم يمزج أيضا بين نوع من شفرة الحركات

("منطق الحركات، وكيف يمكن رؤية إتمام حركة من الحركات كوحدة مكتملة يمكن إطلاق اسم عليها، تدخل حينئذ فى مزيج مع غيرها من الحركات لتشكل جميعها تتابع المشاهد")، وآخر من شفرة الألغاز ("الأسئلة والحلول التى تشكل قصة، وما تخلقه هذه الأسئلة والحلول من تشويق، وكشف جزئى عن ما خفى على المُشاهد، وحجب لبعض المعلومات عنه، وتقديم حل فى النهاية، وما ينتج عن هذا من خلق لــ "بنية تتباطأ" أو "حيز يتسع" نعمل من خلاله للوصول إلى ما نشعر أنه المعنى المراد الكشف عنه فى السرد الروائى الكلاسيكى")[٢٠].

وبروكس ينشغل فى تحليله للرواية بما يوجد فيها (وكيفية عمله) لا بالبحث عن الأمور التى لم ترد فيها و دلالة استبعاد تلك الأمور. لكن النظرة المدققة لأفلام هوليود وغيرها من أنواع الأفلام الغربية التى أنتجت فى القرن العشرين تجعلنا نكتشف أنواع الاستبعاد نفسها، التى يعتبرها إدوارد سعيد ذات أهمية فى روايات القرنين الثامن عشر أو التاسع عشر. وفى حالة الأفلام الغربية التى صورت فى مواقع فى شمال إفريقيا (ومعظمها فرنسى) نجد معادلات شديدة الوضوح لاستبعاد الإشارة المباشرة إلى آنتيجوا فى *مانسفيلد بارك*. فمثلا، يقدم عبد الغنى مغربى تحليلا للشعب الجزائرى كما يظهر فى مرآة السينما الكولونيالية، يجد فيه "رؤية العالم السافرة لدى المستعمِرين" فى الأفلام التى صوَّرها غرباء فى الجزائر حين كانت تحت الاستعمار الكولونيالى:

> بقدر ما يتعلق الأمر بهذه الأفلام (التى يبلغ مجملها خمسين فيلما) لا يحتاج المجتمع الكولونيالى إلى أية تفسيرات واعية أو لا واعية ليجعل الواقع اليومى المعيش يتطابق مع الصورة الخيالية. إن التطابق بين الاثنين خشن، ودموى، ومستمر، وشامل. والجزائرى يكاد يكون غائبا عن كل مكان، طبقا للمنطق العنيد للاستعمار، سواء كان غيابه عن صفوف مشاهدى السينما أم عن مهنة صناعة السينما نفسها. وأينما تصادف أن رأيته، يظهر كخيال سريع العبور، تمثله صورة ظلية مسطحة [سيلويت]، وبلا وزن، كصورة نخلة على بطاقة بريدية (كارت بوستال) أو كظل خيال يجرد خنجرا أو يشهر بندقية[٢١].

وترد أصداء ما وصل إليه عبد الغني مغربي في الدراسة التي أجراها ديفيد هنرى سلافين حديثا عن السينما الفرنسية الكولونيالية فى فترة ١٩١٩-١٩٣٩، والتى لاحظ فيها أن الأفلام التى أنتجت فى بلدان المغرب العربى لها علاقة حتمية وثيقة بالسلطات الكولونيالية:

لأن هذه الأفلام صورت فى مواقع فى شمال إفريقيا، كان جذب جمهور المشاهدين والدعم المالى لها عمليه معقدة، زادها تعقيدا الحاجة التى لا تقل عنها إلحاحا إلى الدعم الإدارى. لقد قدمت السلطات الفرنسية فى بلدان المغرب العربى هذا الدعم، لكنها تقاضت ثمن هذا الدعم تدخلا فى محتوى الأفلام وتلاعبا برسالتها(٢٢).

ومن ثم، فقد انفتحت ثغرة بين طموحات مخرجى الأفلام وبين المعنى الفعلى للأفلام المنتجة:

لقد أعلن مخرجو الأفلام عن التزامهم بظهور أفلامهم بمظهر الحقيقة فى تصويرها لشعوب المستعمرات، إلا أن تصويرهم لحياة أهل البلاد الأصليين، سواء صوروها بدقة أم لا، أتى تصويرا عارضا فى قصص تتجلى فيها رؤية الأوروبيين للعالم وفكرتهم عنه، سواء منهم الموجودون فى المستعمرات أم فى بلدانهم الأصلية بأوروبا"(٢٣).

وبنهاية عشرينيات القرن العشرين، ووفقا لقول سلافين:

انتهت موضة الأفلام التى تحترم الثقافة الإسلامية، وبدأ المخرجون فى التحول إلى التصوير فى المواقع التى يسكنها المستوطنون فى الجزائر، مع تركيز السيناريوهات تماما على الأوروبيين وإخفائها لأهل شمال إفريقيا(٢٤).

ومن الأمثلة المثالية التى ينطبق عليها هذا تماما فيلم *بيبيه لو موكو* (١٩٣٧)، وهو أشهر الأفلام الكولونيالية. لم يسند المخرج جوليان دو فيفييه أى دور فى هذا الفيلم لأى ممثل من بلدان المغرب العربى، ويلحظ سلافين أنه: "بهذا المعنى ... لم يسكن القصبة [قلعة البلدة فى شمال إفريقيا] التى ظهرت فى فيلم دو فيفييه أى من 'أهل البلد الأصليين'"(٢٥). وتلحظ جينيت فاناسندوه فى تحليلها للفيلم أن "العرب" لم يذكروا فى قائمة الجنسيات العشر (أو نحو ذلك) التى قيل فى المشهد الافتتاحى أنهم قد سكنوا القصبة:

بالضبط كما محى اسم العرب من قائمة الجماعات العِرقية التى سكنت القصبة، نكاد لا نسمع لهم صوتا فى بقية الفيلم ... وتظهر حدة إخراس صوت العرب فى تباينها مع علو صوت الممثلين الذين يؤدون الحوار البراق الذى كتبه جينسون(*)(٢٦).

تراث الكولونيالية:

من الواضح لنا اليوم أن القومية والكولونيالية ليستا مجرد ضدين مناوئين لبعضهما البعض؛ فالعلاقة بينهما مليئة بالتناقضات الملغزة، كما قال ويمال ديساناياك فى دراسته عن السينما الهندية، كما أنها "علاقة مركبة، وغامضة، ومتعددة الأوجه". فالقومية "توسع نطاق الكولونيالية وتزيده عمقا، وتقدم أكثر أشكال مقاومتها وضوحا، وتقلب أوامرها وقراراتها رأسا على عقب، وتعمل على إنتاجها بطرق خفية وغير خفية"(٢٧). وترجع صناعة الأفلام فى شمال إفريقيا إلى أيام شركة لوميير الرائدة، التى التقط مصوروها عددا من المشاهد القصيرة فى الجزائر وتونس، وعلى ما يبدو أنهم لم يصوروا فى المغرب إلا مشهدا واحدا. ونشر كتالوج لوميير صورا التقطت من ١٨٩٥-١٩٢٥ بلغ عددها ١٨٠٠ صورة، ذكر الكتالوج أنها مناظر من حوالى ستين فيلما قصيرا صورت فى شمال إفريقيا(٢٨). ومن أشهر مصورى لوميير فيليكس مسيجويش، الذى ولد فى الجزائر، وعاد للعمل فيها فى عام ١٩٠٥، وبعد ذلك بعامين سافر إلى المغرب مع صحفيين غربيين لتصوير عواقب قصف فرنسا للدار البيضاء بالقنابل، وهو جزء من التدخل الفرنسى فى المغرب الذى أدى إلى فرض الحماية عليها فى عام ١٩١٢. وفى الفترة التى أعقبت ذلك وحتى الاستقلال لم يظهر إلا اسم واحد كرائد للسينما فى المغرب، هو المخرج التونسى ألبرت ساماما، المعروف أيضا باسم شيكلى (١٨٧٢-١٩٣٤). أخرج شيكلى فيلما قصيرا رائدا بعنوان *زُهرة* (١٩٢٢)، وفيلما

(*) هنرى جينسون (١٩٠٠-١٩٧٠): كاتب سيناريو، وممثل، وصحفى، وناقد سينمائى. كتب السيناريو والحوار لبعض الأفلام الفرنسية التى أنتجت منذ ثلاثينيات القرن العشرين، من بينها فيلم *بيبيه لى موكو* (المترجمة)

روائيا أطول منه بعنوان عين *الغزال (فتاة من قرطاج)* في ١٩٢٤، وقامت ابنته هايدى شيكلى بدور البطولة فى الفيلمين[٢٩]. وعدا أعمال شيكلى، حصلت جميع الأفلام التى أنتجت فى شمال إفريقيا قبل الاستقلال على تمويل من رأس المال الغربى، واستخدمت ممثلين وممثلات أجانب، وطرحت فى أسواق أجنبية. وقد سجل بيير بولانجيه على نحو جدير بالإعجاب الأفلام الروائية التى وجد أنها صورت فى شمال إفريقيا ما بين ١٩١١ و ١٩٦٢، والبالغ عددها ٢١٠ فيلما. فمثلا، صور ما يزيد عن خمسين فيلما روائيا فى الجزائر فى الفترة ما بين نهاية الحرب العالمية الأولى وبداية حرب التحرير. لكن هذه الأفلام كانت مجهولة بالنسبة للجزائريين، كما لاحظ مرزاق علواش:

> عندما يتحدث الناس عن هذه السينما الكولونيالية لا ندرى ما الذى تعنيه. نحن نعرف أن مخرجين مهمين قد أتوا لإخراج أفلامهم فى الجزائر، وأن جميع أنواع الأفلام وجدت، من أكثرها عنصرية إلى أكثرها إسهابا وتسلطا أبويا ... المشكلة أننا لم نر هذه الأفلام، أو رأينا النزر اليسير منها فى أفضل الأحوال[٣٠].

وقد استمر استغلال بلدان المغرب العربى فى تصوير الأفلام الأمريكية والأوروبية طبعا بعد الاستقلال. وشركة الإنتاج المستقلة الوحيدة فى الجزائر فى الستينيات هى شركة أفلام القصبة، التى شاركت فى إنتاج عدد من الأفلام الأوروبية متفاوتة الجودة، منها فيلم جيلو بونتيكورفو (*كفاح الجزائر*، ١٩٦٥)، والمعالجة السينمائية لرواية *الغريب* لألبير كامى، التى أخرجها لوكينو فيسكونتى فى عام ١٩٦٧. أما مؤسسة السينما الجزائرية التابعة للدولة (المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما) فقد اعتنقت أيضا سياسة التمويل المشترك لأعمال تتكلف مبالغ باهظة ولا علاقة لها بواقع الحياة فى بلدان المغرب العربى (والتى تدر عائدا بالغ الضآلة على من دعموها ماليا). أشهر هذه الأفلام ذات الإنتاج المشترك وأكثرها تمتعا بالاحترام فيلم كوستاجافراس *زد* (١٩٦٨). إن استغلال المغرب وتونس كمواقع لتصوير الأفلام الأوروبية والأمريكية يؤكد الفوارق بين إخراج الأفلام المغاربية والغربية. إن الأفلام التى يصورها الأجانب فى بلدان المغرب العربى تتمتع بموارد أضخم وأكثر من التى يصورها المخرجون المغاربة. والأرقام التى رصدت فى المغرب فى موسم ١٩٩٦-١٩٩٧ تتحدث عن نفسها، فقد

صور فيها تسعة أفلام روائية محلية بإجمالى مُيزانية ٢١،٥ مليون درهم (حوالى ٢،٤ دولارًا أمريكيًا)، وتسعة وعشرون فيلما أجنبيا روائيا بميزانية (للتصوير المحلى) بلغ قدرها ٨٨٥،٥ مليون درهم (أى ٩٨ مليون دولار أمريكى)[٣١].

وفى الفترة ما بين نهاية الحرب العالمية الثانية والاستقلال، أقامت الدولة الفرنسية الكولونيالية أيضا هياكل الإنتاج والتوزيع التابعة لها فى بلدان المغرب. وقد ذهب عبد القادر بينالى فيما كتبه فى السينما الكولونيالية فى بلدان المغرب العربى أن الدافع المحرك لإقامة هذه الهياكل أساسا كان الرغبة فى العمل "ضد التأثير المتزايد للسينما المصرية فى بلدان المغرب ... فكانت محاولة فرنسا لخلق سينما مغاربية محاولة لحماية بلدان المغرب العربى من التأثـر بالقوميـة العربية – الإسلاميـة التـى تهـدف إلى الاستقلال"[٣٢].

ورثت بلدان المغرب العربى من الدولة الكولونيالية عند الاستقلال أصولا تقدر بحوالى ٥٦٠ دار عرض سينمائى بها آلات عرض ٣٥ مللى، توجد كلها فى الحضر، حيث كانت تقطن طوائف المستوطنين التى بنيت هذه الدور لتلبية احتياجهم للتسلية. وهذه الأصول هيكل رأسمالى، يلزمه ليحقق الربح حوالى ثلاثمائة فيلم روائى سنويا تتبادلها البلدان الثلاثة. لكن ما صنع من الأفلام الروائية فى بلدان المغرب العربى خلال السنوات الخمس والثلاثين الأخيرة يبلغ بالكاد الثلاثمائة فيلم، حيث إن إجمالى عدد الأفلام الروائية التى تنتجها بلدان المغرب العربى يبلغ حوالى ثمانية أفلام فى المتوسط سنويا، لذا، يوجد طلب كبير على الأفلام المستوردة (الأمريكية، والأوروبية، والمصرية، والهندية)، مما خلق لدى المشاهدين ذوقا يميل لاستهلاك الأفلام الأجنبية ذات البنية والقيم الغربية، التى لا يمكن أن يقارن بها الإنتاج المحلى من حيث القيم الإنتاجية، (مهما استحق من تقدير). إن كل فيلم مغاربى عليه أن يتنافس أساسا مع ثلاثين أو أربعين فيلما مستوردا، كلها ذات ميزانية إنتاج أعلى من ميزانية الفيلم المحلى، كما أنها قد استردت تكاليفها بالفعل من العرض فى أماكن أخرى.

بصرف النظر عن الخبرة التى سيكتسبها مخرجو الغد فى بلدان المغرب العربى فى صناعة أفلام ذات إنتاج أجنبى بنسبة ١٠٠%، إلا أن هذا النموذج الإنتاجى لا يصلح للمخرجين الذين يرغبون فى صنع أفلام مغاربية أصيلة. يرى الكثيرون، مثل المخرج الجزائرى مرزاق علواش، أن مهمتهم أن يرووا قصصا

بأسلوب بسيط؛ ليتفادوا "الجهاز الإدارى الضخم" للإنتاج الدولى الكبير وليتخلصوا تماما من "الهياكل الكلاسيكية للسينما". وكان مثالهم "طاقم يعمل بحرية، بكاميرا محمولة باليد إذا استدعى الأمر، ويملكون بالطبع حرية التعبير عن الرأي"(٣٣). لكن لا يمكن بالطبع كسب مثل هذه المعركة ببساطة. ففى المهرجان السينمائى القومى المغربى الرابع الذى عقد فى طنجة فى ديسمبر ١٩٩٥، كان المندوبون ما زالوا يلاحظون أن خمسمائة فيلم أجنبى يرخص بعرضها سنويا (من أفلام روائية، إلى إعلانية، وتسجيلية، وبرامج تليفزيونية)، لكن عائد هذه الأفلام على صناعة السينما المغربية كان ضئيلا. ويرى المخرج عبد القادر لاجطع أن هذه المسألة ما زالت بحاجة إلى التناول "لماذا لم تتمكن صناعة السينما بعد من النهوض، بعد مرور عدة عقود على اتصالها بالمشاهدين الأجانب وإثارتها لاهتمامهم؟"(٣٤).

أوضاع مخرجى السينما بعد جلاء الاستعمار الكولونيالى:

من الجلى أن السينمات المغاربية التى ولدت فى نهايات ستينيات القرن العشرين فى أعقاب الاستقلال تعد جزءًا لا يتجزأ من المعنى الجديد للهوية القومية التى تسعى إلى أشكال جديدة للتعبير عن نفسها. لكن معظم هذه السينمات اتخذت مداخل لم تتبع نمط التجديد الأسلوبى الذى اقترحه بعض مخرجى السينما المغاربيين، مثل مؤمن لسميحى، فى بدايات سبعينيات القرن العشرين. وبدلا من ذلك، لجأ المخرجون عموما إلى أدوات متنوعة واقعية فى الأساس، مثل جعل الأفلام تنطق بالنوع المحلى من اللغة العربية، وإنتاج أفلام مُجَمَّعة توثق شرور الاستعمار بطرق تقليدية، ورائد استخدام هذه المداخل هو أحمد راشدى فى فيلمه الممتاز *فجر الملعونين* (١٩٦٥). وقد اتخذت معظم الأفلام المبكرة أسلوبا واقعيا لتسجل النضال الوطنى، الذى رأت أنه يوحد جماهير الشعب ضد المستعمرين وملاك الأراضى الأثرياء المتواطئين معهم (كما نرى فى فيلم *ريح الأوراس* الذى أخرجه المخرج الجزائرى محمد لاخضر حمينه فى ١٩٦٦، وثلاثية المخرج التونسى عمر خليفى التى تناولت تحرير البلاد، والتى بدأت بفيلم *الفجر* ١٩٦٦). وظلت أهم طموحات المخرجين أن يعبروا عن الواقع من المنظور الجزائرى أو المغربى أو التونسى الخاص. يصف مؤمن لسميحى بهذه الروح فيلمه الأول *الشيرجى* (١٩٧٥) بأنه "تاريخ الشعب المغربى عشية الاستقلال"(٣٥)، أما عبد

اللطيف بن عمار فقد سعى فيلمه *سيجنان* (١٩٧٤) إلى تقديم "تحليل شامل للمجتمع التونسى فى أثناء الأحداث التى أدت إلى الاستقلال"[٣٦]. لكن الطموحات الشخصية الفردية للمخرجين لا يمكن تحقيقها فى سياق ما تقدمه الدولة، التى ما كان يرجح صنع أى فيلم بدون دعم منها. لقد أقامت البلدان الثلاثة مؤسسات وطنية للسينما، إلا أن أقصى حالات تحكم الدولة فى السينما حدثت فى الجزائر. ننصح بهذا الصدد بمقارنة نتاج احتكار غرفة صناعة السينما التابعة للدولة لصناعة السينما، بمؤسسة السينما الألمانية، التى كانت لها المكانة نفسها فى جمهورية ألمانيا الديموقراطية. نجد فى الحالتين أن المخرجين يلعبون دور من يمثلون غيرهم على نحو غامض، ونقتبس هنا ما ورد بهذا الشأن فى قرار نوماس إلساسير عن "الفنان المدعوم"[٣٧]، إذ يصفه بأنه "أرض وسيطة تثار فيها الشكوك حول الأصالة بالحديث نيابة عن الآخرين". ظلت الرقابة موجودة على الدوام (سواء كانت رقابة ذاتية، أو اختيار الموضوعات بما يرضى البيروقراطيين للحصول على التمويل، أو قص أجزاء من فيلم بعد الانتهاء منه بناء على طلب الرقابة). وفى الحالتين، يندر أيضا وجود المخرجات، مع استمرار اللجوء للبطلات النساء، وتزايد التباعد عن الذوق الشعبى، إذ أن المخرجين يتعرضون لضغوط؛ وذلك لمسايرة أشكال التعبير البلاغى التى عفا عليها الزمن[٣٨].

تشيع النظرة للسينما التجارية المصرية على أنها عدو، إلا أن جميع المخرجين المغاربة الجدد – مثلهم كمثل جميع معاصريهم فى أقطار العالم العربى الأخرى – يمكنهم أن يروا فى الجهود الرائدة للمخرجين المصريين من أمثال يوسف شاهين وشادى عبد السلام أشياء إيجابية يستلهمونها فى أعمالهم. وعموما، لدينا فى شمال إفريقيا مجموعة تقدر بحوالى ٣١٢ فيلما روائيا صنعها ١٤١ مخرجا على مدى ثمانية وثلاثين عاما. كما يعمل فى أوروبا ثمانية وعشرون مخرجا من أصل مغاربى، صنعوا حوالى خمسين فيلما روائيا على مدى ثلاثة وثلاثين عاما. يصعب ذكر أرقام دقيقة. تشمل القوائم التقليدية الأفلام المُجَمَّعة الطويلة، وبعض الأفلام التسجيلية الطويلة (لكن ليس كلها)، وحفنة من الأفلام طولها أقل من خمس وسبعين دقيقة، وبعض الأفلام الروائية المكونة من أجزاء أخرج كل منها مخرج مختلف (وعادة ما يكون صانعوها من المخرجين الجدد)،

وعددا قليلا من أفلام مقاس ١٦ مللى صنعت بتمويل من القطاع الخاص، على أمل أن تعرض عرضا عاما، وهو أمل ضئيل. وهذه الأرقام تتجاهل الأفلام التليفزيونية، إلا ما عرض منها عرضا عاما فى دور السينما أو عرض فى أحد المهرجانات. ومن الصعب بالقدر نفسه تحديد زمن عرض الأفلام نفسها بدقة، حيث إن بعضها لم يعرض على الإطلاق، والبعض الآخر لم يعرض إلا فى الخارج أو فى المهرجانات، وبعضها تأجل عرضه بسبب الرقابة أو صعوبات التوزيع. فمثلا، يلحظ كيفن داوير أن فى الفترة من ١٩٨٨-١٩٩٦ (وهى فترة وجدت فيها بعض الأفلام المغربية فرصة للعرض فى بلدها) قد أُنتج ثلاثة وثلاثون فيلما، منها اثنا عشر فيلما لم توزع أبدا[٣٩]. ومما يُعقِّد الوضع أن الكثير من المخرجين الذين عاشوا من قبل فى شمال إفريقيا يعيشون الآن فى الخارج.

يبلغ مجمل الأفلام الروائية التى أنتجت ٣٦٢ فيلما، ٤٦% منها (١٦٩ فيلما) الفيلم الأول لمخرجه، ولم يتمكن إلا أقل من نصف هؤلاء المخرجين (٨٣ مخرجا) من إخراج فيلمهم الثانى. لقد كان كم الأفلام الأولى أمرا مثيرا للدهشة، لكن هذه الظاهرة نفسها قد حدثت فى فرنسا بفضل أنماط تمويل الدولة وسياسات شركات الإنتاج التليفزيونى، فارتفعت نسبة الأفلام الروائية الأولى لمخرجيها فى فرنسا من ما لا يزيد عن ٩% فى عام ١٩٥٤ (عشية ظهور الموجة الجديدة) إلى ٤٢% (٦٢ فيلما روائيا من بين ١٥٠) فى عام ١٩٩٢[٤٠]. والمخرجون المغاربة الذين أخرجوا فيلمهم الثانى تفصل بين فيلمهم الأول والثانى فترات زمنية طويلة. فالمخرج الجزائرى جعفر دمردجى صنع فيلمه الثانى بعد واحد وعشرين عاما من فيلمه الأول (١٩٧٢-١٩٩٣)، والمخرج التونسى عبد اللطيف بن عمار يفصل بين فيلميه اثنا عشر عاما (١٩٨٠-٢٠٠٢)، والمخرج المغربى حامد بنانى يفصل بين فيلميه خمسة وعشرون عاما (١٩٧٠-١٩٩٥). كما أن الصعوبات الناشئة عن انخفاض الناتج القومى وندرة تمويل الإنتاج تعنى أن المخرجين الذين أخرج كل منهم حوالى ستة أفلام روائية للعرض العام يعدون على أصابع اليدين، أغزرهم انتاجا مرزاق علواش، ومصطفى الدرقاوى، وحكيم نورى، فلكل منهم ثمانية أفلام.

والمخرجون المغاربة ينتمون للصفوة المتفرنجة التى يتحدث أفرادها باللغتين العربية والأجنبية، وهى صفوة وجدت فى جميع البلدان التى تحررت من الاستعمار. ربما يمكن لهؤلاء المخرجين أن يدَّعوا أنهم أفضل مجموعة من المخرجين المتعلمين فى العالم، فهم يحملون مؤهلات قد تثير غيرة الكثير من الأكاديميين(٤١). كما أن المخرجين المغاربة ساروا على سنة التدرب فى معاهد السينما منذ زمن طويل، فمن بين المخرجين الذين أخرجوا أفلاما روائية، وعددهم ١٣٩ مخرجا، تخرج حوالى ٥٦% منهم فى معهد للسينما. ويبدو أن أحمد بلهاشمى هو أول من درس فى معهد السينما الفرنسى (الإيديك) بباريس من المخرجين المغاربة، ثم عاد بعد تخرجه فى عام ١٩٥١ إلى بلاده ليصبح أول مدير مغربى للمنظمة القومية للسينما (مركز السينما المغربى)، ثم سعى بعد ذلك إلى العمل خارج مجال السينما. وحيث إن معهد السينما الفرنسى قد شكل هذا القدر الكبير من المخرجين المغاربة، نذكر تعليق مؤمن مسيحى على هذا المعهد فى منتصف ستينيات القرن العشرين:

> كانت مقررات معهد الإيديك فى هذا الوقت مغرقة فى الدراسة النظرية، ولا يمكننا القول بأنه كان يرحب بما يسمى العالم الثالث، ولم يهتم به فعلا إلا جورج سادول. ثم إن السينما لم توضع فى الاعتبار إلا من زاويتين: زاوية هوليود وزاوية الموجتين الجديدة والقديمة للسينما الفرنسية. الحق أن التعليم فيه كان تعليما تقنيا بالأساس، واقتصر على هذا الجانب(٤٢).

ومن منظور الوضع فى عام ٢٠٠٢، يشكل المخرجون المغاربة البالغ عددهم ١٣٩ مخرجا مجموعة متناسقة إلى حد بعيد. كل هؤلاء المخرجين تقريبا رجال. والمخرجات اللاتى أخرجن أفلاما روائية تقليدية لا يزيد عددهن عن عشر مخرجات، هن: التونسيات سلمى بكار، وناجية بن مبروك، ومفيدة تلاتلى، وكلثوم بورناز، ونادية الفانى، ورجا عماري؛ والمغربيات فريدة بورقية، وفريدة بنليزيد ؛ والجزائريات يامنة بشير- شويخ، وحفصة زيناى كوديل (وهى تستخدم فيلم سوبر ١٦). أما الروائية الجزائرية آسيا جبار فقد صنعت فيلمين روائيين طويلين تأمليين لحساب القناة

التليفزيونية الجزائرية آر تى آيه، وقد عرضا فى مهرجانات سينمائية فى الخارج. وبالنظر إلى أعمار هؤلاء المخرجين والمخرجات نجد أن ١٢٣ ممن أتيح لنا معرفة تواريخ ميلادهم قد ولدوا فيما بين ١٩٢٧ و ١٩٧١. يبدو نطاق هذه الفترة ممتدا للوهلة الأولى، مع ثلاثة استثناءات، فقد ولدوا جميعا بعد عام ١٩٣٠، وولد ستة منهم فقط بعد ١٩٦٠. فإذا قلصنا مدى الجدول الزمن قليلا، لوجدنا أن ما يزيد عن ٧٠% منهم قد ولدوا بين ١٩٤٠ و ١٩٥٩، وأكثر من نصف هؤلاء قد ولدوا فى أربعينيات القرن العشرين. ومنهم مخرج واحد فقط ولد فى سبعينيات القرن العشرين. إن ندرة المخرجين الأصغر سنا تلفت النظر، حتى أكثر مما يلفته ندرة المخرجات النساء.

وحتى فى تسعينيات القرن العشرين، نجد أن المخرجين حديثى الظهور على الساحة يقاربون فى العمر المخرجين الذين بدأوا العمل بالإخراج السينمائى منذ عشرين عاما أو أكثر، ومن المعقول أن ننظر إلى هذه المجموعة على أنهم جيل واحد من المخرجين. ففى تونس مثلا، نجد أن فريد بوغدير (ولد ١٩٤٤) الذى عرض الفيلم الروائى الأول الذى ساهم فى إخراجه فى عام ١٩٧٠ يقارب عمرا رضا الباهى (ولد ١٩٤٧)، الذى بدأ العمل بالإخراج السينمائى فى عام ١٩٧٧؛ ومحمود بن محمود (ولد ١٩٤٧)، الذى بدأ العمل فى عام ١٩٨٢؛ ونورى بوزيد (ولد ١٩٤٥)، الذى يرجع تاريخ فيلمه الروائى الأول إلى ١٩٨٦؛ وكلثوم بورناز (ولدت ١٩٤٧)، التى ظهرت للمرة الأولى فى عام ١٩٩٨. وفى المغرب نجد أن رائد السينما المغربية سهيل بن بركة (ولد ١٩٤٢)، الذى ظهر فيلمه الأول الرائع فى عام ١٩٧٢ من نفس جيل جيلالى فرحاتى (ولد ١٩٤٨)، الذى يرجع فيلمه الأول إلى عام ١٩٧٧؛ ومحمود أبو الوقار، الذى بدأ فى عام ١٩٨٤؛ وفريدة بنليزيد (ولدت ١٩٨٤)، التى أخرجت فيلمها الروائى الأول فى عام ١٩٨٨؛ ونور الدين جونجار (ولد ١٩٤٦)، الذى عرض فيلمه الأول المصور بتقنية ١٦ مللى فى عام ١٩٩١؛ والمخرجين التسجيليين عبد المجيد رشيش (ولد ١٩٤٢)، الذى أخرج فيلمه الروائى الأول فى عـــام ٢٠٠٠. وفى الجزائر، نجد أن محمـــد بوعمارى (ولد ١٩٤١)، وأخرج فيلمه الأول الذى كان باكورة سلسلة من الأفلام الزراعية فى ١٩٧٢، ينتمـــى من حيث الفئة الـــعمرية إلى نفس جيـــل مرزاق علـــواش

(ولد ١٩٤٤)، الذى بدا العمل فى عام ١٩٧٦؛ وبراهيم تساكى (ولد ١٩٤٦)، الذى أتـم صنـع فيلمه الـروائى الأول فى عام ١٩٨١؛ والمـونتير رشيـد بن عـلال (ولد ١٩٤٦)، الذى ظهر للمرة الأولى كمخرج فى عام ١٩٩٣، والمخرج التسجيلى عز الدين مدور (ولد ١٩٤٧)، الذى عرض فيلمه الروائى الطويل الأول فى عام ١٩٩٧. مقابل هذا، نجد أن الستة وعشرين مخرجا ذوى الأصول المغاربية الذين يعملون فى أوروبا يميلون إلى أن يكونوا أقل ممن ذكروا عاليه بحوالى عشر سنوات فى المتوسط (فحوالى ٨٠% منهم ولدوا فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين)، وما يزيد قليلا عن ربعهم (٢٧%) تدربوا فى أحد معاهد السينما.

أما عن المقيمين ببلدان المغرب العربى، فيمكننا أن نقول مطمئنين إنهم مجموعة متماسكة من حيث تجاربهم المشتركة، إذ قضوا طفولتهم تحت الاحتلال، وتبعها الاستقلال الذى يدير الرؤوس (وفى الجزائر يمكن أن يكونوا قد تعرفوا على النضال من أجل التحرر الوطنى). درس معظمهم فى الخارج فى ستينيات القرن العشرين، وهو زمن مدهش من حيث انخراط الطلبة فى العمل السياسى (حركة مايو ١٩٦٨)، والعصر الذهبى للسينما، الذى تميز بظهور السينما العالمية على الساحة وليس فقط الموجة الفرنسية الجديدة، إذ ظهر أنطونيونى، وفيللينى، ويانشو، وبازولينى، وغيرهم الكثير من المخرجين المجددين. وكان على المخرجين الذين درسوا فى الخارج أن يتحملوا الدراسة بلغة أجنبية كى ينجحوا، سواء درسوا مواد نظرية، أو دراما، أو إخراجا سينمائيا. وقد عاش معظمهم خارج شمال إفريقيا لمدة ثلاث سنوات على الأقل، وعاش عدد منهم فى الخارج لفترات أطول من ذلك بكثير – بلغت عشر سنوات فى بعض الحالات – فمنهم من عاش فى باريس، أو بروكسل، أو موسكو، وغير ذلك من المدن الأوروبية الكبرى. ويعيش عدد منهم حاليا بصفة دائمة فى فرنسا، أو إيطاليا، أو بلجيكا. وفى بداية عودتهم لبلدان المغرب العربى، واجهوا صعوبات حقيقية، كما سجل نورى بوزيد: "عندما عادوا للوطن كانوا مترعين بالأحلام والآمال. لكن الواقع الخشن صفعهم: فلم يجدوا موارد، ولا سوق، ولا حرية تعبير، علاوة على غير ذلك من أنواع الفشل.

عندما كان هؤلاء المخرجون فى باكورة شبابهم، كانت السينما فى بلدان المغرب العربى ضربا من ضروب التسلية المخصصة للمستعمِرين الفرنسيين، على الرغم من أنهم قد يكونون شاهدوا كلاسيكيات السينما الفرنسية للمرة الأولى من خلال العروض التى كانت تنظمها السلطات الفرنسية فى المدارس. وحين صاروا هم أنفسهم مخرجين سينمائيين كانت شاشات بلدان شمال إفريقيا قد احتلتها نفس الأفلام التى تعرض فى بقية أنحاء إفريقيا، وهى مزيج من الأفلام الأمريكية والفرنسية والإيطالية الرخيصة، ملحق بها أفلام الميلودراما المصرية والهندية، وأفلام الكاراتيه المصنوعة فى هونج كونج. وحين بدأ المخرجون فى تقديم قصص شعوبهم كان لا مفر لهم من التأثر بالسينما الأوروبية التى شاهدوها وفهموها فى سنوات التكوين، والذين درسوا منهم فى باريس كان لا مفر لهم من التأثر بالفرنسيين الذين يولون السينما أهمية ثقافية. لكن فى الوقت نفسه ظهرت فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين الهياكل التخصصية: جمعية مخرجى السينما الأفارقة (اتحاد السينمائيين الأفارقة)، ومهرجان قرطاج فى تونس، ومهرجان واجادوجو للسينما الإفريقية). وقد عملت هذه الهياكل على تعريف هؤلاء المخرجين بأعمال زملائهم فى البلدان الإفريقية والعربية الأخرى وعلى تذكرتهم بالهوية الثقافية المشتركة لهم.

هوامش:

---

(١) Moumen Smihi, "Moroccan Society as Mythology", in John D. H. Downing, ed., *Film and Politics in the Third World* (New York: Prager, 1987), 84.

(٢) Edward Said, *Culture and Imperialism* (London: Vintage, 1994), 84

(٣) المرجع السابق، ص ٨٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٥) المرجع السابق، ص ١٠٧.

(٦) المرجع السابق، ص ١٢٢.

(٧) Richard Maltby, *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus* (Metuchen, N.J: Scarecrow Press, 1983), 80.

(٨) David Ellwood and Rob Kores, eds., *Hollywood in Europe: Experiences of Cultural Hegemony* (Amsterdam: VU University Press, 1994), 8.

(٩) Thomas Guback, *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945* (Bloomington: Indiana University Press,1969), 199-200.

(١٠) Ellwood and Kores, 9.

(١١) Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), 5.

(١٢) Roy Armes, "Readings and Viewings", in Roy Armes, *Action and Image: Dramatic Structure in Cinema* (Manchester: Manchester University Press, 1994), 3-17.

(١٣) Brooks, 12.

(١٤) [1] Brooks, 23.

(١٥) David Mamet, *On Directing Films* (London: Faber & Faber, 1992), xv.

Brooks, 38. (١٦)

(١٧) المرجع السابق، ص ٣٩-٤٠.

(١٨) المرجع السابق، ص٣٩.

(١٩) المرجع السابق، ص ١٧٣.

(٢٠) المرجع السابق، ص٢٨٧.

(٢١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"la vision du monde explicite des colonisateurs .... En ce qui concerne ces films (une cinquantaine environ)K la société coloniale nàvait aucunement besion de certaines interprétations conscientes ou subconscientes pour faire coïincider le reel vécu quotidiennement et la fiction de lìmage.

La correspondance entre les deux est brute, brutale, continuem totale. Conformément à la logique implacable de la colonization, l'Algérien est quasi absent partout. Que ce soit au sein du public de cinema, ou au sein la profession elle-méme.

Partout, si on parvient à l'entrevoir, ćest sous une forme fantômatique, fugace, représenté par une silhouette à deux dimensions, ans aucune épaisseurm tel un palmier de carte postale, soit par une ombremenaçante, brandissant, un coutelas ou un fusil." Abdelghani Meghrebi, les algériens au miroirdu cinema colonial (Algiers: SNED, 1982), 12-13.

David Henery Slavin, *Colonial Cinema and Imperial France*, 1919-1939 (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001), vi. (٢٢)

(٢٣) المرجع السابق، ص ١٦.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٢٥) المرجع السابق، ص ١٨٣.

Ginette Vincendeau, *Pépé le Moko* (London: BFI, 1998),59. (٢٦)

Wimal Dissanayake, ed., *Colonialism and Nationalismin Asian Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), ix. (٢٧)

(٢٨) للاطلاع على القائمة بعناوين هذه الأفلام انظر/انظري:

Pierre Boulanger, *le cinema colonial* (Paris: Seghere, 1975), 22-23.

(٢٩) للاطلاع على التاريخ المهني المتنوع لسماما انظري/انظر:

Guillemette Mansour, Samama Chikly: *Un tunisien à la rencontre du Xxième siècle* (Tunis: Simpact Editions, 2000).

(٣٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Et quand on parle de ce fameux cinema colonial, on ne sait pas du tout de quoi il sagit. On sait que des réalisateurs importants sont venus filmer en Agéire. Qu'il y a eu toutes sortes de films, du plus raciste ces films. On en a vu en tout cas trés peu." حوار أجراه مرزاق علواش مع فاني كولونا in Fanny Colonna and Zakya Daoud, eds., *Etre marginal au Maghreb* (Paris: CNRS Editoins, 1993), 225-226.

(٣١) انظر/انظري: Cinémaroc 8 (1998) .

(٣٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Contrer l'influence croissante du cinema égyptien dans les pays du Maghreb, en cherchant à poser les premiers jalons d'une production locale contrôlée par le pouvoir colonial". Abdelkader Benali, *le cinema colonial au Maghreb* (Paris: Editions du Cerf, 1998), 337.

(٣٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"de grosses machines de production ... balayer les structures classiques du cinema ... Une équipe en liberté, camera à l'épaule si nécessaire. Avec bien sûr la liberté du point de vue d'expression". حوار أجراه هيربرت كوربين ومونيك كاركود-ماكير مع مرزاق علواش ونشر في *Actes du Sptiéme Festival Internatoinal* (Montpellier, 1985): 73.

(٣٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي :

"Pourquoi notre cinematographie ña pas été capable jusqu'à present, après des décennies d'existence, de communiquer avec les publics étrangers et de susciter leur intérêt". Abdelkader Lagtaâ, "Présentation: La dialectique du national et de l'universel", *kn Catalogue du Quatrième Festival Natoinal du Film* (Rabat, 1995), 11.

Smihi, 1980. (٣٥)

Abdellatif Ben Ammar, "Putting Forward a Clear View of Life", in *Downing*, (٣٦) 110.)

Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History* (London: Macmillan, (٣٧) 1989), 74.

انظر/انظرى Seán Allan and John Sandford, eds., *DEFA: East German Cinema,* (٣٨) *1946-1992* (New York and Oxford: Berghahn Books, 1999).

Kevin Dwyer, ""Hidden, Unsaid, Taboo" in Moroccan Cinema: Abdelkader (٣٩) Lagtaâ's Challenge to Authority", *Framework* 43, no. 2 (Detroit, 2002): 132.

René Prédal, *Le Jeune cinema français* (Paris: Nathan, 2002), 1. (٤٠)

انظرى/ انظر Khalid El Khodari, *Guide des réalisateurs marocain* (Rabat: (٤١) El Maarif Al Jadida, 2000).

Smihi, 78. (٤٢)

الجزء الأول

التاريخ

تؤكد الثقافة فى بلدان المغرب على دور الثقافة الشعبية القومية وعلاقة العمليات الثقافية بالقوى والعلاقات المتأصلة فى نمط الإنتاج السائد، وتولى اهتماما معتبرا لمجمل الهياكل الاجتماعية التى تؤدى فيها الثقافة وظيفتها. وقد أضفى هذا نكهة مميزة على تناول أفلام هذه البلدان للسعى نحو الاستقلال والهوية الوطنية، ومكّنها من سبر غور هذا السعى ذى الطبيعة المركبة ودائمة التغير.

صبرى حافظ[١]

١- البدايات فى ستينيات القرن العشرين:

تعد الهوية القومية مسألة محورية بالنسبة للسينما الجديدة التى ظهرت فى بلدان المغرب بعد الاستقلال، ومن المناسب أن نعد التطور التدريجى للسينما جزءا من البحث الأوسع نطاقا عن استعادة الهوية العربية فى عالم سريع التغير. وفى حالة السينما، استمد هذا البحث قوته، بالطبع، من أن الدولة منذ منتصف ستينيات القرن العشرين لعبت دورا هاما فى تقرير أى الأفلام تستحق أن تصنع، وأى منها تستحق العرض إذا تم صنعها. وعلاوة على الرقابة الصريحة، شكلت بعض العوامل الأخرى مجمل تطور السينما فى بلدان المغرب العربى وخلفية صنع أفلامها الكبرى حقا منذ ١٩٦٦. هذه العوامل هى: الرقابة الذاتية، وتبنى وجهة نظر الحكومة، وتجنب ما يسمى بالموضوعات المحرمة (التابوهات)، وهى عوامل لا يمكن إصدار أى حكم على أفلام هذه الحقبة دون أخذها فى الاعتبار. لكن بدايات السينما بعد الاستقلال فى بلدان المغرب الثلاثة كانت مختلفة اختلافا كليا وجزئيا.

الجزائر:

ترى إحدى وجهات النظر أن الأفلام فى الجزائر تشكل جزءا حيويا م النضال الذى قادته جبهة التحرير القومية، والجيش، والحكومة الجزائرية المؤقت بالمنفى من أجل التحرر. أسست مجموعة من المخرجين بقيادة الفرنسى رينيه فوتييه (المولود فى عام ١٩٢٨)، وهو ناشط فى جبهة التحرير القومية، أول وحد إنتاج، فى عام ١٩٥٧، هى مجموعة فريد. وفوتيه هو الذى مضى فى إخراج أكبر أفلام هذه الفترة، وهو فيلم *الجزائر تحترق* (١٩٥٩)[٢]. لقد أنشئ معهد للسينم لكن قدر لفوتيه أن يشهد مقتل أربعة من تلامذته فى النضال. وكما تلحظ مونـ بيراه، " كانت السينما الجزائرية منذ ١٩٥٧-١٩٦٢ موضعا للتضامن، والتبادل والتعبير بين الجزائريين من أعضاء حركة المقاومة السرية والمثقفين الفرنسيين المتعاطفين مع حركة التحرير"[٣]. وممن شاركوا فى هذا التبادل بعض مم صاروا فى مستقبل الأيام أهم رموز السينما الجزائرية، ومنهم محمد لاخضر حمين وأحمد راشدى. وأول فيلم روائى أخرج بعد الاستقلال هو *سلام حديث العه* (١٩٦٥)، الذى أخرجه جاك شاربى، الناشط الفرنسى فى جبهة التحرير القومية.

وبعد ذلك أنتجت مجموعة مختلفة من شركات الإنتاج التابعة للدولة أفلا روائية لمخرجين جزائريين. أولى هذه الشركات هى المركز القومى للسينه الجزائرية، الذى أنتج ثلاثة أفلام روائية فيما بين عامى ١٩٦٥ و١٩٦٦، شملت الفيلم الذى أخرجه جاك شاربى، وشركة إنتاج الجرائد السينمائية المسماة المكتب الجزائرى للوقائع، والتى حولها مديرها لاخضر حمينه تدريجيا إلى شركة لإنتا الأفلام الروائية، وأخرج فيها فيلمين روائيين فيما بين عامى ١٩٦٦ و٩٦٧ (وأنتج اثنين آخرين فى سبعينيات القرن العشرين). ومن شركات الإنتاج الهام الأخرى هيئة التليفزيون الجزائرى، التى شاركت فى إنتاج أول فيلم روائ جزائرى ورعت عمل الكثيرين ممن ساهموا فيما بعد فى خلق السمعة الدول للسينما الجزائرية. وشركة القطاع الخاص الوحيدة التى نشطت فى الفترة م ١٩٦٥-١٩٦٧ هى أفلام القصبة، التى تخصصت فى الإنتاج المشترك مع الأجانب (بمخرجين أجانب). أسس أفلام القصبة ياسف سعدى، الناشط السابق فى جبـ

التحرير القومية والمولود فى عام ١٩٢٨، وأفضل أفلام الشركة اتخذ قصة حياته أساسا له، وهو فيلم *كفاح الجزائر* الذى أخرجه جيلو بونتيكورفو (١٩٦٦). كما شارك المركز القومى للسينما الجزائرية فى إنتاج فيلم مع فرنسا، هو فيلم *الشمس السوداء* الذى أخرجه دينيس دى لا باتلييه فى عام ١٩٦٧، ثم استمر فى سياسة الإنتاج المشترك بعد إعادة تنظيم التوزيع، حين أنتجت الجزائر مجموعة من الأفلام الروائية إنتاجا مشتركا، منها فيلم زد لكوستا جافراس (١٩٦٨)، الذى حظى بترحيب دولى.

أدت إعادة تنظيم السينما فى ١٩٦٧ إلى ظهور شركة احتكارية جديدة تابعة للدولة ركزت خاصة على الإنتاج، هى المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما. كان من المفترض أن ينتج المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما كل الأفلام الروائية الجزائرية حتى عام ١٩٨٤، وهو تاريخ حله. من الملامح الفريدة لهذا المكتب أن مخرجى السينما قد تحولوا إلى موظفين حكوميين، يتقاضون راتبا شهريا. ومن ضمن ما حدث فى عملية إعادة التنظيم إنشاء هيئات إدارية جديدة. أنشئت خدمة التوزيع السينمائى للاضطلاع بدور الهيئة الراعية للسينما رعاية شاملة الذى كانت تقوم به نظيرتها فى فترة الاستعمار الكولونيالى، كما اضطلع المركز السينمائى الجزائرى بالأدوار الإدارية، مثل التحكم فى مداخل المهنة، والإشراف على دور العرض السينمائى، وإدارة السينماتيك الجزائرى، وما إلى ذلك. إن احتكار الدولة للتحكم فى صنع الأفلام فيه الكثير من التناقضات، فكما يشرح المخرج مرزاق علواش:

> أصبح المخرجون موظفين حكوميين. وعملت أنا أيضا بهذه الطريقة، وقد أنتج فيلمى الأول تحت راية هذا النظام. على الرغم من أن هذا النظام الحكومى للإنتاج السينمائى كان يحمى المخرجين من واقع السوق القاسى، فإنه طرح من جهة أخرى مشكلة رقابة الدولة والرقابة الذاتية على الأفلام. كما أن المخرج يظل يتقاضى راتبه حتى لو كان غير قادر على إنتاج فيلم، أو لو لم يقدر إلا على إخراج فيلم واحد كل خمس سنوات لعدم وجود تمويل. وأدى ذلك كله لا محالة إلى الكثير من الفساد والإهدار البيروقراطى(٤).

ومع وجود عشرات من المخرجين يتقاضون رواتب، إلا أن النشاط قد قل بشكل ملحوظ، إذ استحال صنع أكثر من فيلمين روائيين أو ثلاثة فى المتوسط سنويا فى الجزائر. وثار نقد عنيف لهذا النظام، كالنقد الذى وجهه له المخرج المهاجر على عقيقة[٥] مثلا. فعلى الرغم من أن الجزائر كانت ما زالت تستجمع قواها بعد خروجها من حرب وحشية، فإنها أنتجت أفلاما أكثر من جاراتها (وهو وضع استمر حتى نهاية تسعينيات القرن العشرين). وتلاحظ مونى بيراه أن الأفلام "كانت كلها مبنية على أساس القومية المثالية؛ إذ صورت الأبطال خالين من أى نقاط ضعف، ويتحلون بالاتحاد والتعاضد ضد كل العقبات"[٦]. وقد صنع المركز القومى للسينما الجزائرية فيلمين. صنع أحمد راشدى (المولود فى عام ١٩٣٨) فيلمه الروائى الأول *فجر الملعونين* (١٩٦٥)، وهو فيلم تجميعى، وضع حرب التحرير الجزائرية فى سياق نضالات العالم الثالث. وتلحظ مونى بيراه، التى كتبت عن ذلك بعد ثلاثين عاما، أن هذا التحليل القوى للاستعمار الكولونيالى وحركات التحرير فى إفريقيا يظل "من كلاسيكيات السينما"[٧]. أما مصطفى بديع (المولود فى عام ١٩٢٨) فأخرج أول فيلم روائى جزائرى أنتج إنتاجا مشتركا مع هيئة التليفزيون الجزائرى، وهو فيلم طموح رغم ما شابه من نقص (*الليل يخاف الشمس*، ١٩٦٦)، وهو دراسة ملحمية فى ثلاث ساعات لمنشأ الحرب، وتطورها، ونتيجتها. ويقسو رشيد بوجدرة بوجه خاص على الفيلم، فيصفه بأنه "مثال للفيلم الردىء، فهو ميلودرامى وسطحى" كما يقول أنه يكشف عن "تأثر خفى بأسلوب الفيلم المصرى فى أسوأ أشكاله، وبأكثر أعمال الفلكلور المملة ابتذالا"[٨]. وقد استخدم محمد لاخضر حمينه (المولود فى عام ١٩٣٤) المكتب الجزائرى للحقائق كقاعدة انطلق منها لإنتاج فيلميه الروائيين اللذين أخرجهما فى ستينيات القرن العشرين، أولهما تحفته *ريح الأوراس* (١٩٦٦)، وقصته ذات بناء درامى جيد – وإن كانت تقليدية – عن أسرة حطمتها الحرب، وقد رسَّخ هذا الفيلم أقدام مخرجه كأهم المخرجين الجزائريين. إن الصورة الرمزية للأم "، رغم أنها نمطية بعض الشيء، تبلور القضية العامة وتقدم واقعا مسخته السينما الاستعمارية تماما"[٩]. أما فيلم حسن *طيرو* (١٩٦٨) فهو على عكس ذلك تماما، إذ يحكى قصة كوميدية عن

"رجل ضئيل" يصير بطلا بالصدفة، وقد أعدها الممثل رويشد – الذى يلعب دور البطولة – للسينما عن مسرحية له. يكتب بوجدرة من منظور عام ١٩٧١، فيرى الفيلم بعين الرضا: "لقد قطعت الجزائر شوطا كبيرا فى التحول للنزعة المضادة للعسكرية، وصار لديها بالفعل بطلها النقيض الذى كاد أن يتحول إلى أسطورة، ألا وهو حسن طيرو"(١٠).

ولم تتغير الموضوعات التى يركز عليها المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر، فظلت الحرب الموضوع السائد فى معالجاته السينمائية لمدة أربع سنوات على الأقل، رغم أن المداخل إلى هذا الموضوع كانت عديدة ومتنوعة. أول فيلم أنتجه المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر هو *الطريق* (١٩٦٨)، وأخرجه محمد سليم رياض (المولود فى عام ١٩٣٢)، وهو مبنى على أساس تجربة المخرج الخاصة كسجين فى فرنسا، ويعرض فيه تدهور أحوال السجناء الجزائريين فى معسكرات السجون الفرنسية بين ١٩٥٨ و١٩٦١ وكفاحهم للحفاظ على كرامتهم. وقد استلهمت أفلام روائية أخرى ما هو تقليدى. فتوفيق فارس (المولود فى عام ١٩٣٧)، الذى كتب سيناريو *ريح الأوراس* الذى أخرجه لاخضر حمينه، اختار لفيلمه الأول *الخارجون عن القانون* (١٩٦٩) أسلوبا شبيها بأسلوب أفلام هوليود، فهو قصة ثلاثة شبان يجتذبهم النضال من أجل التحرر. وقد اتخذ راشدى مدخلا تجاريا لفيلمه الروائى الطويل الأول *الأفيون والعصا* (١٩٦٩)، وهو معد عن رواية لمولود معمرى. تجرى أحداث الفيلم فى منطقة القبائل(*)، وهو فيلم ذو بناء روائى قوى لكن إيقاعه اختل بعض الشىء بسبب تعريفه للشخصيات بأسلوب نمطى، وبسبب الحوار الذى يجده المتحدثون بالعربية شديد التصنع؛ وذلك لأن الحكومة حظرت استخدام لغة البربر، التى لو دار بها الحوار فى هذا الفيلم لكانت فى مكانها المناسب. وقد أنتج المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر فيلمين شارك أكثر من مخرج فى صنعهما، وهما على شكل فصول: قدم فيلم *الجحيم فى سن العاشرة* (١٩٦٨) ست قصص عن تجارب الأطفال مع الحرب، وفيلم *قصص من الثورة التحريرية* (١٩٦٩) عبارة عن ثلاث قصص عن

(*) القبائل شعب من البربر يسكن جبال أطلس فى تونس والجزائر (المترجمة).

أعمال المقاومة. أتاحت هذه الأفلام لعدد من مخرجي المستقبل خوض أول تجارب إخراج فيلم مصور على شريط مقاس ٣٥ مللى لكنها لم تقدم جديدا إلا فيما ندر. لقد قدمت أفلام ستينيات القرن العشرين، خاصة *ريح الأوراس وفجر الملعونين* نموذجا للتطور المستقبلي للسينما الجزائرية:

> لقد صارت السينما الجزائرية سينما مقاتلة، سينما لها قضية ورسالة تعليمية، مترعة بالصور المجازية عن التغير، والميلاد الجديد وقوى الطبيعة. إنها تقدم الثورة والتغيير كمعادلين للرياح التى تكتسح ما أمامها فتنظف وتنعش أو النار التى تطهر وتشكل واقعا جديدا(١١).

المغرب:

كان الوضع فى المغرب بعد الاستقلال على عكس ما قلناه عن الجزائر، فلم تتول الدولة سلطة التحكم فى استيراد الأفلام، أو توزيعها، أو عرضها. أما دور العرض ذات آلات العرض من مقاس ٣٥ مللى، والبالغ عددها ٣٥٠ دار عرض معظمها فى المدن، فظلت ملكا للقطاع الخاص. وطوال الاثنى عشر عاما التى تلت استقلال المغرب فى عام ١٩٥٦، أخرجت كل الأفلام تقريبا فى مكان آمن، هو المركز السينمائى المغربى، الذى أنشأته السلطات الاستعمارية فى عام ١٩٤٤. ركز هذا المركز على إنتاج الأفلام القصيرة التى تتناول القطاعات التى تقرر أنها من أولويات الدولة، مثل المعلومات، والتعليم، والزراعة، والصحة. ويلاحظ مولاى دريس جعدى أن "الأفلام التى صنعها هذا المركز قد استجابت لمتطلبات مختلف الوزارات، التى أوكلت إلى المخرجين أيضا إخراج جرائد سينمائية صممت من أجل الدعاية للدولة"(١٢).

وقد أنتج المركز السينمائى المغربى الأفلام المغربية الروائية الطويلة الأولى، بعد اثنى عشر عاما من تحقيق الاستقلال. والأفلام الثلاثة التى أنتجت فى ستينيات القرن العشرين كلها من إخراج العاملين بالمركز السينمائى المغربى، الذين كانت لديهم خبرة كبيرة بصنع الأفلام التسجيلية القصيرة، ويلحظ الناقد المغربى

جعدى "أن الأفلام الروائية الطويلة التى أنتجت بالاشتراك مع المركز السينمائى المغربى، والتى أخرجها الفنيون الموظفون به كان القصد منها الاستمرار فى الاتجاه إلى "الفلكلور"، وهو ما يناسب الأفلام السياحية التجارية القصيرة"(١٣).

وفى عام ١٩٦٨ تم إخراج فيلمين، فأشترك محمد ب. أ. تازى (المولود فى عام ١٩٣٦)، وأحمد مسناوى (المولود فى عام ١٩٢٦) فى إخراج فيلم *انتصار الحياة*، الذى يحكى عن الصعود الاجتماعى لنجار شاب صار مغنيا شهيرا فى العاصمة. أما عبد العزيز رمضانى (المولود فى عام ١٩٣٧)، ولعربى بنانى (المولود فى عام ١٩٣٠) فقد اشتركا فى صنع فيلم *حينما ينضج التمر*، الذى تناول الصدام بين التقاليد والحداثة فى قرية فى جنوب المغرب. وكما أوضح جعدى، استمر هذان الفيلمان فى الاتجاهات التى أرستها الأفلام القصيرة التى سبق صنعها، من حيث المزج بين الدعاية والصراع بين الأصالة والمعاصرة، مع لمسة من الميلودراما(١٤). أما ثالث الأفلام الروائية المغربية الطويلة *شمس الربيع* (١٩٦٩) فمن إخراج لطيف لحلو (المولود فى عام ١٩٣٩)، وكان إرهاصا بالسينما المغربية فى المستقبل رغم أنه لم يلق إلا نجاحا محدودا، إذ كان دراسة اجتماعية جادة، تناولت مشكلات موظف من أصول ريفية يجد صعوبة فى التكيف مع الحياة فى المدينة.

تونس:

أنشئت فى تونس فى عام ١٩٥٧هيئة تابعة للدولة هى "الجمعية التونسية المجهولة لإنتاج ونشر السينما" لتدير استيراد الأفلام، وتوزيعها، وعرضها. وحاولت هذه الهيئة فى بدايات ستينيات القرن العشرين أن تواجه شركات التوزيع متعددة الجنسيات التى سادت أفلامها فى السوق التونسية المحلية، لكن الشركات الأجنبية الكبرى قاطعت هذه الهيئة، فانتهى الأمر بالحكومة التونسية إلى الإذعان لتلك الشركات فى عام ١٩٦٥. ولم يثن هذا من عزم الجمعية التونسية المجهولة لإنتاج ونشر السينما فأنشأت مجمعا لإنتاج الأفلام فى جامارث، وهذا تطور

طموح، لكنه ظل للأسف متخلفا عن الزمن الحديث، فقد بنى هذا المجمع لإنتاج الجرائد السينمائية، لكن نشرات الأخبار التليفزيونية حلت محلها بعد افتتاحه بسنتين. كما أن هذا المجمع كان مجهزا للتعامل مع الأفلام الأبيض والأسود، فى الوقت الذى كانت الأفلام الملونة تكتسحها. غنى عن القول أن هذا المجمع قد جر على نفسه الخسائر التى أدت أخيرا إلى إفلاس الشركة نهائيا(١٥). أما وزارة الدولة لشئون الثقافة والإعلام فى تونس فهى وزارة أنشأتها الحكومة للإشراف على الثقافة والمعلومات، ورأس شعبة السينما بها فى معظم ستينيات القرن العشرين الناقد طاهر شريعة، ولهذا الناقد تأثير هام على السينما المغربية. أنتجت هذه الشعبة فيلمين لمخرجين أجنبيين، هما الفيلم التسجيلى *النهضة* الذى أخرجه ماريو روسبـــولى فى عام ١٩٦٣ والفيلم الروائى الطويل *حميدة* الذى أخرجه جـــان ميشوه – ميلون فى عام ١٩٦٨. وصور أيضا فى تونس الفيلم الروائى الطويل *جحا* الذى أخرجه جاك باراتييه فى عام ١٩٥٨، ووزع على المستوى العالمى، وقدم فيه هذا المخرج عمر الشريف إلى جماهير العالم للمرة الأولى. وعلى الرغم من أن تونس بها عدد محدود من دور العرض السينمائى (حوالى مائة وخمسين دار عرض فى وقت الاستقلال)، فإنها تتمتع بثقافة سينمائية نشطة، وفيها حركة نوادى سينما ترجع إلى عام ١٩٥٠. كما أن حركة أفلام الهواة هناك قوية، ودعمها إنشاء هيئة يمكن أن تعد مركزا لها ومتحدثا باسمها هى جمعية السينمائيين التونسيين الشبان، التى أنشئت فى ١٩٦١. لم يحدث مثل هذا التجمع للمخرجين الهواة فى الجزائر أو فى المغرب إلا بعد ذلك بعشر سنوات، حين أنشئ اتحاد نوادى السينما الجزائرية والاتحاد القومى لنوادى السينما المغربية. وأقيم أول مهرجان لأفلام الهواة فى ١٩٦٤ بقليبية، وهو مهرجان قليبية الدولى لأفلام الهواة، وتلاه مباشرة إنشاء مهرجان قرطاج بتونس، واستمر هذان المهرجانان حتى القرن الجديد، كما استمرت عروض أفلام الفن السابع التى أسست باسم جحا فى عام ١٩٦٤. يرى الناقد التونسى طاهر شيخاوى أنه "تميزت ستينيات القرن العشرين بالإنشاء وبإرساء دعائم الأمور، ووضعها فى أماكنها. وكان أهم شىء توحيد تونس عن طريق الصور(١٦)".

أخرج عمر خليفى (المولود فى عام ١٩٣٤) أول فيلم روائى تونسى طويل، وكان قد أخرج قبله بالفعل دستة من الأفلام القصيرة فى سياق حركة أفلام الهواة التى ازدهرت فى تونس. وقد اختار خليفى - مثل زملائه الجزائريين - النضال من أجل التحرر موضوعا لثلاثية فيلمية أتمها فى عام ١٩٧٠. جميع هذه الأفلام أنتجت إنتاجا مستقلا أو بمشاركة شركة عمر خليفى فيلم التى يملكها المخرج. إن فيلم *الفجر* (١٩٦٦) الذى تدور أحداثه فى عام ١٩٥٤ يحكى قصة ثلاثة شبان ضحوا بحياتهم فى الكفاح. ينتهى الفيلم بخاتمة تصور عودة الحبيب بورقيبة، وهو الرجل الذى سيصير رئيس الـــجمهورية فى المستقبـــل، من منفاه الإجبارى فـــى ١ يونيو ١٩٥٥. أما الفيلم الثانى لخليفى فهو *الثائر* (١٩٦٨)، وهو يصور فترة تاريخية سابقة من النضال التونسى فى ستينيات القرن التاسع عشر تحت حكم البايات، ويتناول قصة شاب يدفعه مقتل والده وشقيقه إلى الثورة. ومن الأفلام الروائية الأخرى التى صنعت عن موضوع الاستقلال فيلم *مختار* (١٩٦٨) للمخرج صادق بن عايشة. ولد صادق بن عايشة فى عام ١٩٣٦، وقد عمل مونتيرا لعديد من الأفلام فى سبعينيات القرن العشرين. يتميز السرد الروائى لدى بن عايشة بأسلوب تجريبى مترو، على عكس السرد الذى يسير فى خط مستقيم الذى تتميز به أفلام عمر خليفى. تبدأ قصة فيلم *مختار* بجنازة كاتب شاب مات منتحرا، ويمزج المخرج فى مقدمة الفيلم بين مشاهد من حياة هذا الكاتب ومشاهد متخيلة من روايته. وقد بدأت الجمعية التونسية المجهولة لإنتاج ونشر السينما عملها فى إنتاج الأفلام الروائية بالاشتراك مع التليفزيون التونسى (كما فعل المركز القومى للسينما الجزائرية، وهو الهيئة الجزائرية النظيرة)، وأول إنتاج لها هو فيلم *خليفة الأقرع* (١٩٦٨)، الذى أعد عن قصة من تأليف بشير خرايف وأخرجه حمودة بن حليمة (الذى ولد فى عام ١٩٣٥). يحكى الفيلم عن شاب استغل القراع الذى أصابه وفقد بسببه شعر رأسه، إذ أتاح له مدخلا فريدا من نوعه للتعامل مع النساء. وقد لاحظ تيجانى زليلة أن "الإنتاج التونسى القومى له سمة مركبة، فهو شديد التنوع إلى حد يعجز معه النقاد عن تفكيك اتجاهاته الأساسية"(١٧). لكن فيكتور باكى يلاحظ أننا لا يمكن أن ننكر أن "الأفلام التونسية تقدم صورة لتونس التى استقلت لكنها لم تتحرر بعد من آثار الاستعمار الكولونيالى، وتواجهها كل مشكلات النمو الاقتصادى والثقافى"(١٨).

وعلى الرغم من التباين الشديد بين هياكل الإنتاج فى بلدان المغرب العربى الثلاثة، فإن مخرجيها يشتركون فى أمور تتجاوز الحدود القومية. فمن حيث السن، ولد جميع هؤلاء المخرجين فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، وهم بذلك يكبرون الجيل الجديد من المخرجين بعشر سنوات، إذ ولد مخرجو الجيل الجديد فى أربعينيات القرن العشرين، وبدءوا يسودون سينما الغرب العربى منذ سبعينيات القرن العشرين. ينفرد المخرجون الجزائريون بعلاقاتهم الشخصية الوثيقة بالنضال من أجل التحرر. كان كل من فوتييه وشاربى من النشطاء فى جبهة التحرير القومية بالجزائر. وقد عمل أحمد راشدى مع فوتييه فى وحدة السينما بالجيش، ثم انتقل معه إلى مركز الوسائل السمعية والبصرية الجزائرى، وهو تعاونية إنتاجية، أخرج فيها فيلم زحف الشعب (١٩٦٣). وعمل لاخضر حمينه فى وحدة السينما التابعة للحكومة المؤقتة فى المنفى بتونس، أما محمد سليم رياض، فتحددت إقامته بفرنسا بسبب آرائه السياسية. وعلى الرغم من أن المخرج التونسى عمر خليفى لم يمر بتجربة مناوئة، فإنه يرتبط بهذه المجموعة بسبب اهتمامه بالنضال من أجل التحرر، الذى كان موضوع أفلامه الثلاثة الأولى، والذى يشكل رابطة فكرية واضحة بين الجزائر والمغرب.

أما من حيث التدريب، فنجد مجموعتين تتجاوزان الحدود القومية. المخرجون الجزائريون الخمسة كلهم لم يتلقوا تدريبا سينمائيا نظاميا، ويمكن أن نضيف إليهم التونسى عمر خليفى، الذى أتى من الحركة التونسية لهواة السينما، والمغربى أحمد مسناوى، الذى بدأ علاقته بالسينما بدراستها بالمراسلة وليس بالالتحاق بإحدى مدارسها[١٩]. أما الأعضاء الستة الآخرون بالمجموعة (٤ من المغرب هم: لاحلو، وعبد العزيز رمضانى، وتازى، وحامد بنانى، واثنان من تونس هما: بن صادق عايشة وحمودة بن حليمة) فقد تلقوا – على عكس الآخرين – تدريبا رسميا فى معهد الدراسات العليا السينمائية الفرنسى (الإيديك)، وتخرجوا فيه ما بين ١٩٥٤ و ١٩٦٥. وقد شهدوا جميعا – عدا حامد بنانى – مولد الموجة الجديدة إبان وجودهم فى فرنسا، كما شهدوا التجديدات الأسلوبية الرائعة التى حدثت فى السينما فى ذاك الوقت.

هوامش:

(١) Sabry Hafez, "Shifting Identities in Maghribi Cinema: The algerian Paradigm", in Ferial J. Ghazoul, ed., Arab Cinemematics: Toward the New and the Alternative, *Alif 15* (Cairo, 1995): 43.

(٢) Lotfi Maherzi, *Le cinema algérien: Institutions, imaginaire, idéologie* (Algiers: SNED, 1980), 62.

(٣) Mouny Berrah, "Algerian Cinema and National Identity", in Alia Arasoughly, ed., *Screens of Life: Critical film Writing from the Arab World* (Quebec: World Heritage Press, 1996), 64.

(٤) Merzak Alluache, interview with Hadani Ditmars, *in African Conversations* (London: BFI. 1995), n.p.

(٥) Ali Akika, "Les coulisses du cinéma," in Georges Châtillon and Edwige Lambert, eds., *Algérie*, 2nd ed. (Paris: Autrement, 1991), 271-277.

(٦) Berrah, 65.

(٧) المرجع السابق، ص ٦٦

(٨) Rachid Boudjedra, "The Birth of Algerian Cinema", in Ghazoul, 265-266.

(٩) Berrah, 66-67.

(١٠) Bodjedram 264

(١١) Hafez, 55

(١٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Les films realizes répondaient auz exigencies des différents Ministéres commanditaires en plus des bandes d'actualités destinées à la "prpagande" étatique." Moulay Driss Jaïdi, *Le cinema au Maroc* (Rabat: Collection al majal, 1991), 112.

(١٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Les longs métrages (co) produits par led C.C.M. et realizes par ses technicians entendaiebt [rolonger cette tradition folklorisante qui a été proper au film de court métrage de commande touristique." Moulay Driss Jaïdi, *Diffusion et audience des medias audiovisuals* (Rabat: Collection al majal, 2000), 31.

(١٤) Moulay Driss Jaïdi, *Vision (s) de la société marocaine à travers le court métrage* (Rabat: Collectoin al majal, 1994), 107.

(١٥) Taher Chikhaoui, "Le Cinéma tunisien de la maladroite euphorie au juste désarroi", in Abdelmajid Cherfi et al., eds., *Aspects de la civilization tunisienne* (Tunis: Faculté de Lettres de Manouba, 1998), 18.

(١٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Les années 60 ont été celles de la construction, de la mise en place. II s'agissait avant tout de mettre la Tunisie en image". المرجع السابق، ص ٦

(١٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Le production nationale est plutôt comlexe. Elle est trop diversifiée pour [ermettre justement de dégager des lignes de force." ورد على سبيل الأقتباس في Victor Bachy, *Le cinema en tunisie* (Tunis: Société Tunisienne de Diffusion, 1978), 54.

(١٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Le films tunisiens offent une image de la Tunisie indépendante, pas encore libérée de toutes les sequelle du colonialisme, confrontée à tous les problémes du développement économique et culturel." In Bachy, 55.

(١٩) Khalid El Khodari, *Guide des réalisateurs morocains* (Rabat: El Maarif Al Jadida, 2000), 199.

٢- سبعينيات القرن العشرين:

حدثت فى سبعينيات القرن العشرين انفراجتان جديدتان فى سينما شمال إفريقيا، وقوبلتا بالترحاب فى نهاية العقد. أتمت المخرجتان سلمى بكار ثم آسيا جبار صنع أول فيلمين تخرجهما نساء. تعرَّض الفيلمان كلاهما إلى درجة ما من التهميش، لكنهما يعدان علامتين دالتين على فتح حقيقى؛ فقد تمكنت كل من هاتين المرأتين من إخراج فيلم روائى آخر فى ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، وقدر لكل من العقود الثلاثة التالية لعقد السبعينيات أن يشهد ظهور ثلاث مخرجات على الأقل. أما التطور الثانى فيتمثل فى بدء ظهور أفلام لمخرجين جزائريين يعيشون فى فرنسا أو بلجيكا، وهى عملية ستنمو على نحو مطرد عبر العقود التالية. عدا ذلك، كانت سبعينيات القرن العشرين فترة اندماج بين بلدان المغرب الثلاثة.

الجزائر:

شهدت الجزائر فى بداية سبعينيات القرن العشرين نقدا شديدا لاستمرار المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر فى سياسة تمويل إنتاج مشترك باهظ التكلفة مع فرنسا وإيطاليا. وفى فترة لاحقة من السبعينيات، تحولت سياسة الإنتاج المشترك التى أخذ بها المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر إلى تأسيس هوية عربية جديدة ودعم أفلام ذات معنى أكثر مما سبق لها إنتاجه. ربما أتى هذا التحول استجابة لهذا النقد، وللفشل التجارى الذى منيت به أفلام الإنتاج المشترك. من الأفلام التى أنتجت بطريقة الإنتاج المشترك فى منتصف سبعينيات القرن العشرين ثلاثة أفلام للمخرج المصرى العظيم يوسف شاهين: *العصفور* (١٩٧٣)، و*عودة الابن الضال* (١٩٧٥)، و*إسكندرية ليه؟* (١٩٧٨). واستمرت هذه السياسة فى عام ١٩٨٠، حين أنتج المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما

بالجزائر فيلم *عزيزة* (١٩٨٠) للمخرج التونسى عبد الطيف بن عمار، وهو من أفلام الإنتاج المشترك الكبير. وكانت سبعينيات القرن العشرين العِقد الوحيد الذى لم تؤدِ فيه التغيرات الإدارية إلى الإخلال بالإنتاج السينمائى الجزائرى. ربما كان هذا ما أدى إلى ارتفاع عدد الأفلام التى أنتجت فى هذا العِقد إلى خمسة وثلاثين فيلما روائيا. وقد استمر أربعة من بين المخرجين الخمسة الذين ظهروا للمرة الأولى فى ستينيات القرن العشرين إلى عِقد السبعينيات، فأخرج محمد سليم رياض ثلاثة أفلام روائية أخرى، كما أخرج كل من محمد لاخضر حمينه وأحمد راشدى فيلمين. إضافة إلى هذا، ظهر خمسة عشر مخرجا جديدا، أثبت سبعة منهم أنفسهم بإخراج أكثر من فيلم روائى فى هذا العِقد. وبنهاية سبعينيات القرن العشرين، حافظت الجزائر على ريادتها؛ إذ أنتجت أفلاما تفوق ما أنتجته تونس والمغرب مجتمعتين.

وقد عرض آخر فيلمين أنتجهما المكتب الجزائرى للوقائع للاخضر حمينه عرضا عاما فى بداية السبعينيات. وفيلم *ديسمبر* الذى أخرجه لاخضر حمينه فى عام ١٩٧٢ يحكى قصة التعذيب كما يراها ويدركها الضابط الفرنسى الذى يباشر التعذيب. وهذا الفيلم خاتمة ثلاثية فيلمية عن النضال من أجل التحرر، وهى ثلاثية مفككة أنتجت أجزاؤها فى تواريخ متباعدة. تربط الناقدة مونى بيراه بين أسلوب أفلام هوليود وفيلم *الأفيون والعصا* الذى أخرجه أحمد راشدى فى عام ١٩٦٩، إذ يشترك معها فى الكثير "من نفس الخصائص ونقاط الضعف"، و"يقدم النسخة الرسمية من التاريخ"[١]. وفيلم *الغولة* الذى أخرجه الممثل مصطفى كاتب فى عام ١٩٧٢ يقدم قصة شبيهة وإن كان بلهجة أخف. يحكى هذا الفيلم عن الفساد فى الريف (العنوان تعبير عامى عن التربح) وينتهى بخيبة سعى المحتالين (وهو مصير لم يلقه الكثيرون ممن تورطوا فعلا فى عمليات التربح والفساد فى الجزائر بعد الاستقلال). عدا ذلك، وبما لا يزيد عن حالتين استثنائيتين، حافظ المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر على احتكاره لهذه الأفلام، واستمر بادئ ذى بدء فى تبنى الأفلام التى تتناول النضال من أجل التحرر. يتذكر فيلم *دورية من الشرق* (١٩٧٢) الذى أخرجه عمار لعسكرى (المولود فى عام ١٩٤٢) المغامرات السيئة لدورية من دوريات جيش التحرير كلفت بتسليم سجين فرنسى إلى الحدود

التونسية. نجحت الدورية في مهمتها، لكن بعد أن تكبدت خسائر فادحة. وفي فيلم *المنطقة الممنوعة* (١٩٧٤) يستخدم أحمد لاعلام (المولود في عام ١٩٤٠) مشاهد روائية مع مواد أرشيفية لتساعده على إظهار نمو الوعي والنشاط السياسي في قرية عانت سابقا من قهر قوات الاستعمار وحلفائه المحليين. وبلهجة شبيهة، يعرض فيلم *العَرَق الأسود* (١٩٧٢) الذى أخرجه سيد على مازيف (المولود في عام ١٩٤٣) قصة مجموعة من عمال المناجم ارتفع وعيهم السياسي نتيجة لقمع إضراب قاموا به في عام ١٩٥٤. ومن الأفلام التي تبتعد إلى حد ما عن أفلام السبعينيات إلى ما يقرب من الاقتصار على معالجة الموضوعات الوطنية، فيلم سنعود (١٩٧٢) الذى أخرجه محمد سليم رياض، رغم أنه يظل قصة عن النضال المسلح. يحكي هذا الفيلم عن نضال الشعب الفلسطيني، ويركز على شاب يجند في الحركة المناهضة للصهيونية ويكلف بشن هجمة على معسكر حربي في الأرض المحتلة.

وقد سار الفيلمان الجماعيان اللذان صنعا في سبعينيات القرن العشرين على خطى الاتجاه السائد. فيلم حرب *التحرير* إخراج جماعي صنع في عام ١٩٧٣، يعيد حكي قصة الحرب من خلال لقطات أرشيفية بطريقة مقبولة للسلطات (التي سبق أن رفضت نسخة مبكرة منه لفاروق بلوفة). وفيلم موت *الليل الطويل* (١٩٧٩) شارك في إخراجه محمد سليم رياض و غوثي بن ديددوش (المولود في عام ١٩٣٦)، وهو يتناول النضال ضد الاستعمار الجديد في جميع أنحاء العالم. أما فيلم *هروب* حسن *طيرو* (١٩٧٤)، وهو فيلم روائي كوميدي من إنتاج المكتب القومي لتجارة وصناعة السينما بالجزائر للمخرج مصطفى بديع، والمسلسل التليفزيوني المكون من ست حلقات حسن *طيرو في المقاومة* (١٩٧٨)، الذي أخرجه موسى حداد (المولود في عام ١٩٣٧) من إنتاج هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية، فقد واصلا تقديم مغامرات البطل الكوميدي الذي ابتكره رويشد وكتب عنه من قبل لاخضر حمينه. وقد طغى ضياء لاخضر حمينه على كل حكايات المقاومة والتمرد الأخرى بعمله الملحمي الرائع الذي تناول خمسة عشر عاما من

النضال، ألا وهو فيلم *وقائع سنين الجمر* (١٩٧٥)، الذى كان أول فيلم عربى بل وإفريقى يفوز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان. صور هذا الفيلم بالألوان للعرض على شاشة عريضة (سينما سكوب) وبالصوت المجسم، وقد قدم الفيلم خيالا بصريا هائلا وحقق إنجازا تقنيا ملحوظا. يتتبع الفيلم على مدى ثلاث ساعات أحداث تاريخ الجزائر من ١٩٣٩ حتى ١٩٥٤. وقد ألقى صبرى حافظ نظرة استرجاعية على أيديولوجية أفلام الحرب الجزائرية، ووجد:

> تعارضا ثنائيا قويا منتشرا فى هذه الأفلام، وكثيرا ما يشوبه التبسيط. يقع هذا التعارض بين البطل الإيجابى "المجاهد" (المحارب الثورى أو المناضل من أجل الحرية)، والفلاح أو المثقف، وبين عدو البطل المقابل له، الذى إما أن يكون جنديا فرنسيا أو عميلا جزائريا. والمجاهد دائما ما يكون نبيلا وكريما ومعتزا بنفسه، ومستعدا للتضحية بكل شىء فى سبيل الثورة[٢].

وعلما بأن المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر كان هيئة تابعة للدولة، لا عجب فى أن تتجلى الثورة الزراعية التى حدثت فى بدايات سبعينيات القرن العشرين فى السينما على الفور، وتشكل ثانى موضوع جماعى ركزت عليه السينما الجزائرية. وقد أرسى فيلمان روائيان طويلان من إنتاج عام ١٩٧٢ دعائم النموذج الذى اتبعته سلسلة كاملة من الأفلام كلها تتناول موضوعات ريفية، وهى مثال رئيسى للنهج المزدوج الذى انتهجته هذه الأفلام: النظر إلى التقدم الذى حققه المجتمع الريفى المعاصر وتوثيق الإيذاء الذى أصاب هذا المجتمع فى الماضى الاستعمارى. فيلم *الفحام* (١٩٧٢) هو الفيلم الروائى الطويل الأول لمحمد بوعمارى (المولود فى عام ١٩٤١)، وهو حكاية معاصرة عن فحام يفقد مصدر رزقه مع إدخال الغاز إلى الريف، كما أن عليه أن يسوى أموره مع زوجته، التى تقف بجانب النظام الجديد لأنه قدم فرصا للنساء. والفيلم الروائى الطويل الثانى لبوعمارى *الميراث* (١٩٧٤) يتبع أيضا اتجاه وصف المجتمع الريفى بعد جلاء الاستعمار، وهو صورة مقبضة لإرث الاستعمار. يركز هذا الفيلم على رجل تعرض للتعذيب حتى فقد عقله، لكن زوجته أنقذته؛ فيستعيد عمله وعقله، ويقود

القوات التقدمية لإعادة بناء القرية. والفيلم الثالث لبوعماري *الخطوة الأولى* (١٩٧٩) كان عملا تجريبيا على نحو صريح، وهو قصة ذات بنية معقدة عن تحرير النساء وقد قوبلت بالصمت.

وفيلم *ريح من الجنوب* (١٩٧٥) لمحمد سليم رياض يلقى نظرة على أوضاع النساء اللاتى يرفض آباؤهن إعطاءهن حق اختيار أزواجهن، إذ يحكى عن شابة متعلمة تتمرد، وتهرب، وتجد السعادة مع فلاح شاب. وفيلم مسيرة *الرُحَّل* (١٩٧٥) لسيد على مازيف يحكى قصة ثلاثة أبناء، يتوفى أبوهم، فيختار كل منهم طريقا مختلفا للتقدم – فيرحل أحدهم متجها للمدينة، ويتمسك الآخر بالتقاليد القديمة، ويلتحق الثالث بإحدى التعاونيات الزراعية الجديدة. ومن الأفلام التى تعد نشيدا يتغنى بفضل العمل الجماعى فيلم *بالقرب من شجرة الصفصاف* (١٩٧٢) لموسى حداد. فى هذا الفيلم، تحتشد القرية بأكملها خلف "سليمان" حين يواجه مشكلات وهو يحفر بئرا بتمويل من ابنه الموجود بالخارج. وفيلم *الشَّبَكة* (١٩٧٦) لغوثى بن ديدوش يتبع الخط نفسه، فيصور جماعة من صيادى السمك يكتسبون بالتدريج الوعى السياسى اللازم لنجاحهم فى النضال ضد الريس الذى يمتلك جميع الموارد اللازمة لكسب رزقهم. وفيلم *الحواجز* (١٩٧٧) لأحمد لاعلام يحكى قصة "طاهر"، وهو ابن لعائلة ثرية يحاول الحفاظ على تحكمه فى ممتلكاته فى وجه التغير الاجتماعى الذى أتت به الثورة. أما فيلم *المفيد* (١٩٧٨) لعمار العسكرى فيثير قضايا تتعلق بالثورة الزراعية من خلال قصة أعضاء طاقم فيلم تسجيلى ينشغلون تدريجيا بمشكلات القرويين. ومن الأفلام التى تنتمى لهذا الاتجاه بمعناه الواسع، رغم اتباعه لنهج شديد التميز، فيلم *زيتونة بولحيلات* (١٩٧٨) الذى أخرجه محمد النذير لعزيزى (المولود فى عام ١٩٤١). فى هذا الفيلم، يعتمد البطل على حكمة رجل مسن محتضر؛ فينجح فى العثور على المياه التى تتعطش لها قريته، لكنه لا يجد لنفسه مكانا فى مجتمع القرية؛ فيضطر إلى انتحال هوية الرجل المسن والاستمرار فى تجواله.

وقد استكشف مخرجان جديدان ظهرا فى السبعينيات أيضا فترة الاستعمار الكولونيالى. فيلم *نوة* (١٩٧٢) هو الفيلم الروائى الطويل الوحيد للمخرج عبد العزيز طولبى (من مواليد ١٩٣٨)، وهو يقدم صورة صريحة لما عاناه الفلاحون تحت الحكم الفرنسى من ضرائب باهظة، إلى الحجز على الأرض، والتهجير، وإدراج أسماء الناس قسرا فى قوائم الخدمة العسكرية فى الهند الصينية. لكن هذه المعاناة تنتهى بظهور "موجاهين" الذى يعطى الناس أملا جديدا ويقتل أهم قاهريهم. وقد أخرج محمد لامين مرباح فيلمين روائيين طويلين يتناولان موضوع الماضى الاستعمارى نفسه بعين تهتم أكثر بالتحليل: يحكى فيلم *المفسدون* (١٩٧٢) كيف حطم مالك أرض قاس فلاحا تعسا بالحجز على أرضه. أما فيلمه الثانى *المستلبون* (١٩٧٦) فيستكشف الفكرة نفسها، وإن كان على نحو أعمق، فيعرض حياة الفلاحين الذين انتزعوا من أرضهم تحت حكم الاستعمار الكولونيالى، وسيقوا إلى حياة الفقر فى الأحياء المتداعية لمدينة كبيرة، أو استغلوا كعمالة رخيصة فى الأعمال الاستثمارية التى يمتلكها الأجانب. أما فيلم *لتحيا الجزائر* (١٩٧٢) فهو فيلم جماعى [أى أخرجته مجموعة من المخرجين]، وهو يجذب الانتباه إلى مجمل نطاق البرامج والإنجازات الحكومية، الذى كان الإصلاح الزراعى أحدها. وتشير مونى بيراه إلى تباين مثير للاهتمام:

> لقد أصرت أفلام الحرب على إعادة بناء صورة تثير الفخر للشخصية القومية بعد أن لطّخها الفرنسيون (وغالبا ما كان يحدث هذا بدون وعى وليس قصدا)، أما الأفلام الريفية فقد أرادت بناء صورة قومية مستقلة عن رؤية الغرباء، ألا وهم المستعمرون الكولونياليون(٣).

ساد السبعينيات شعور قوى بمسايرة مجموعة من الموضوعات المقرة مركزيا. عندما أراد أحمد راشدى تناول موضوع الهجرة بالاشتراك مع الروائى وكاتب السيناريو رشيد بوجدرة بدأ بصنع فيلم مستقل منخفض التكاليف من مقاس ١٦ ملليمتر بعنوان *إصبع فى التروس* (١٩٧٤) من إنتاج جمعية الصداقة للعمال الجزائريين بفرنسا. يجمع هذا الفيلم ما بين مشاهد تسجيلية، وأخرى تصور

حوارات مع بعض الناس، ومشاهد روائية تصور مهاجرا يتوه في المترو فور وصوله إلى باريس. وبعد ذلك، تمكن راشدي وبوجدرة من استكشاف الموضوع نفسه في فيلم روائي طويل من مقاس ٣٥ مللي من إنتاج المكتب القومي لتجارة وصناعة السينما بالجزائر عنوانه *علي في بلاد العجائب* (١٩٧٩)، قدما فيه صورة لاذعة لأوضاع المهاجرين في فرنسا، فعلي يعمل سائقا لرافعة، ويستكشف العالم من علٍ بنظارة معظمة، ذلك العالم الذي لن يقدر أبدا على الاندماج فيه. وفيلم *العائلات الطيبة* (١٩٧٢) فيلم روائي طويل صنع دعائيا عن قصد، أخرجته مجموعة من المخرجين برئاسة جعفر الدمرجي (المولود في عام ١٩٣٤)، وهو إنتاج مستقل لجبهة التحرير القومية الجزائرية. يهاجم هذا الفيلم الاتجاه إلى تشجيع الإقطاعيين على استعادة امتيازاتهم وغير ذلك من الحركات المنافية لروح الثورة والمضادة لمصالح العمال في الجزائر في سبعينيات القرن العشرين. تم صنع هذا الفيلم، لكن يبدو أن المكتب القومي لتجارة وصناعة السينما بالجزائر لم يوزعه أبدا. ومن الأفلام الروائية الطويلة الأخرى البعيدة عن الاهتمام السائد بالحرب والإصلاح الزراعي فيلم *تشريح مؤامرة* (١٩٧٨) الذي أخرجه محمد سليم رياض، وهو فيلم إثارة بوليسي سياسي على غرار أفلام كوستا جافراس أو إيف بواسيه. يتتبع الفيلم تقدم جهود صحفي شاب يجري تحقيقا عن هجوم تعرضت له قنصلية بلده في بلد غربي. أما فيلم *ليلى والآخرون* الذي أخرجه سيد علي مازيف في عام ١٩٧٨، فهو دراسة عن حياة النساء اللاتي يعشن في منطقة حضرية. تتداخل في نسيج قصة هذا الفيلم خيوط حياة امرأتين، إحداهما "مريم"، وهي طالبة ترفض زواجا تقليديا مرتبا، والأخرى "ليلى" التي تناضل كي تحظى بالاحترام والاعتراف بقدرها في مكان عملها.

جميع الأفلام المذكورة عاليه تتفق اتفاقا مريحا مع الأيديولوجية السائدة في هذه الفترة. لكن السينما الجزائرية الحقة، كما تلاحظ موني بيراه "مؤلفة من أعمال استثنائية، سواء في موضوعاتها أو في جمالياتها"[٤]. صنع العاملون بالسينما طوال السبعينيات ووزعوا أعمالا متميزة منفردة بذاتها بعيدا عن الأسلوب والمزاج السائدين، وهذه الأفلام هي التي صمدت لاختبار الزمن أفضل من غيرها. يقدم فيلم

تحيا يا ديدو (١٩٧١) الذى أخرجه محمد زينات (المولود فى عام ١٩٣٢ وتوفى فى عام ١٩٩٥) صورة للجزائر من خلال حكاية مفككة الخيوط عن جولات سائحين فرنسيين فى الجزائر. يبدأ الفيلم بداية خفيفة، لكنه يكتسب لونا جديدا عندما يجد الرجل الفرنسى (وهو جندى مسرح من الخدمة) نفسه عاجزا عن تحمل تحديق رجل جزائرى فيه، إذ سبق للفرنسى تعذيب هذا الجزائرى، لكنه الآن فى الحقيقة أعمى. ويقدم فيلم *عمر جتلاتو* (١٩٧٦) صورة للشبان الجزائريين، وهو الفيلم الروائى الطويل الأول لمرزاق علواش (المولود فى عـــام ١٩٤٤). يحتل فيلـــم *عمر جتلاتو* موقعا هاما فى تاريخ السينما الجزائرية، إذ يعد علامة على نهاية التيار الغالب المستمر للقصص الجادة عن النضال من أجل التحرر والثورة الزراعية. يقدم *عمر جتلاتو* بدلا من ذلك وجهة نظر مسلية للجيل الذى يشب فى الجزائر فى فترة ما بعد الثورة، وهى وجهة نظر بعيدة عن الرأى الرسمى. والفيلم الثانى لعلواش *مغامرات بطل* (١٩٧٨) لا يقل أصالة عن سابقه، فهو قصة خرافية فلسفية تحكى حكاية عن الفلاح الشاب "مهدى" الذى أخذ على عاتقه دور مواجهة ما فى القرن العشرين من قهر وظلم، فيتجول فى الزمان والمكان، وفى الواقع والأسطورة.

من الأفلام الرائعة الأخرى المنفردة بذاتها فيلم *نهلة* (١٩٧٩) الذى أخرجه فاروق بلوفة (المولود فى عام ١٩٤٧). تدور أحداث هذا الفيلم فى لبنان فى عام ١٩٧٥، حيث يتابع تطور العلاقة بين صحفى جزائرى وثلاث نساء، هن: المطربة "نهلة"، والصحفية "مها"، والمناضلة الفلسطينية "هند". يقدم الفيلم بتصويره البارع وسرده الموجز صورة تضع يدها على التشوش الذى يحيط بالصراع المدنى. وفيلم *نوبة نساء جبل شينوا* (١٩٧٨) الذى أخرجته الروائية آسيا جبار (المولودة فى عام ١٩٣٦) من الأفلام التى تستعصى على التصنيف. تتداخل فى نسيج الفيلم خيوط قصة "ليلى"، المهندسة التى تعود إلى مسقط رأسها للتحقيق فى ظروف وفاة شقيقها، مع الشهادات الوثائقية التى تدلى بها ست نساء مسنات يتذكرن أحداث الحرب، مع قسم كرسته المخرجة لأساطير معارك التاريخ البعيد (مثل التمرد الذى حدث فى جبل شينوا فى عام ١٨٧١).

تلك هى أبرز أفلام سبعينيات القرن العشرين، وللأسف، لم يتح لمحمد زينات ولا لفاروق بلوفة موارد تمكنهما من صنع فيلم روائي طويل ثان. ولم تستطع آسيا جبار أيضا صنع فيلم روائى طويل من مقاس ٣٥ مللى يصلح للعرض العام، رغم أنها صنعت فيلما آخر من مقاس ١٦ مللى من إنتاج هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية. لكن مرزاق علواش واصل السير فى طريقه المميز بصنع سلسلة من الأفلام الأخرى الجديرة بالذكر فى العقود التالية. كانت السبعينيات أيضا فترة تلاقح بين المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر وهيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية. عرض عدد من أفلام هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية عرضا عاما، منها فيلم *نوة* لعبد العزيز طولبى، *وليلى والآخرون* لسيد على مازيف. وتمكن عدد من المخرجين الذين نشأوا فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية من إخراج أفلام سينمائية، فمثلا، أخرج موسى حداد *عطلة المفتش طاهر* (١٩٧٣)، وهو فيلم كوميدى يحكى قصة العطلة التى قضاها المفتش "طاهر" فى تونس، وورط نفسه خلالها فى قضية قتل معقدة. وقد عرض فيلما آسيا جبار اللذان أخرجتهما فى ١٩٧٨ و ١٩٨٢ فى مهرجانات عالمية، وساعدت الأفلام التى أخرجها مخرجو التليفزيون على تشكيل تصور الأجانب عن الهوية الجزائرية كما تظهر فى الأفلام، لكنها لم تخلق وحدة مؤسسية بين الإنتاج السينمائى والتليفزيونى فى الوطن.

المغرب:

لم يشعر الناس فى المغرب بأن سبعينيات القرن العشرين امتداد للعقود السابقة عليه؛ حيث إن جميع المخرجين العشرة الذين أتموا صنع فيلم روائى طويل فى السبعينيات كانوا من المخرجين الجدد. وعلى الرغم أن المركز السينمائى المغربى قد مول أو شارك فى تمويل أول ثلاثة أفلام روائية طويلة مغربية فى ستينيات القرن العشرين، فإنه تأخر فى استمرار دعم المخرجين فى العقد الجديد. لم تعط الدولة فى العقد الجديد إلا دعما قليلا للتجارب السردية ذات الأهمية

الشديدة، ولم يعد المركز السينمائى المغربى لسياسة المشاركة فى إنتاج الأفلام الروائية الطويلة قبل عام ١٩٧٧. وفى الفترة من ١٩٧٧-١٩٧٩ شارك المركز السينمائى المغربى فى إنتاج سبعة أفلام روائية طويلة (منها فيلم *الدوامة* الذى أخرجه عبد الله زروالى ولم يتمكن من إتمامه حتى عام ١٩٩٥) ولم يشارك المركز السينمائى المغربى فيه إلا بنسبة تتراوح ما بين ١٩% إلى ٦٣%. وشارك المركز السينمائى المغربى أيضا بنسبة ١٠٠% فى تمويل الفيلم الروائى التجريبى الهام الذى أخرجه أحمد بوعنانى، ألا وهو فيلم *السراب*، وشارك فى تمويل فيلم *أسلحة أفروديت* (١٩٧٥) الذى أخرجه ميرسيا دراجان بتمويل مغربى - رومانى مشترك. كان هذا الفيلم المشترك مغامرة غير محسوبة، كمثيلاتها من التجارب التى عكف عليها المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر فى الجزائر فى بدايات سبعينيات القرن العشرين وتمخضت عن كارثة تجارية[٥].

لم تتدخل الدولة فى صنع الأفلام فى سبعينيات القرن العشرين إلا بقدر محدود، مما أدى إلى ندرة ما أنتج منها، إذ لم يتجاوز عدد الأفلام المنتجة فى هذا العقد الخمسة عشر فيلما، رغم أن المخرجين سهيل بن بركة (المولود فى عام ١٩٤٢) وعبد الله مصباحى (المولود فى عام ١٩٣٦) تمكنا من تثبيت أقدامهما، إذ أخرج سهيل بن بركة ثلاثة أفلام روائية طويلة وأخرج عبد الله مصباحى أربعة. يقع هذان المخرجان على طرفى نقيض فى السينما المغربية من بعض النواحى. سار مصباحى على الدرب الذى فتحه محمد ب. ع. تازى وأحمد مسناوى فى فيلمهما الروائى الطويل المغربى الأول *انتصار الحياة*، واتبع مصباحى نموذج الأفلام الميلودرامية الاستعراضية المصرية فى فيلمه الروائى الطويل الأول *سكوت.. الاطلاع ممنوع* (١٩٧٣)، الذى يصور قصة صدام الأجيال من خلال شاب يرفض أن يعيش كما عاش والداه. وبعد ذلك، بذل مصباحى فى السبعينيات جهودا تجارية أخرى؛ ففى فيلم *غدا لن تتبدل الأرض* (١٩٧٥) تناضل جماعة من صيادى السمك ضد البلدة التى تزحف على قريتهم مهددة وجودها. تركز القصة على عباس، وهو واحد من هذه الجماعة يرفض القبول بالهزيمة. أما فيلم *أين تخبئون الشمس* (١٩٧٩) فيلقى نظرة جديدة على الدين، ويقدم صرخة احتجاج ضد

الحياة الحديثة. والفيلم الثالث الذى أخرجه مصباحى *الضوء الأخضر* (١٩٧٦) ميلودراما استعراضية على غرار الأفلام المصرية، وقد صوره بإنتاج مشترك مع الهيئة العامة للخيالة، وهى هيئة السينما التابعة للدولة فى ليبيا. وقد عمل مصباحى أيضا لفترة من الزمن فى استوديوهات السينما المصرية.

وكما اتبع عبد العزيز رمضانى ولعربى بنانى الخط التجارى الصرف فى فيلم *عندما ينضج التمر*، اتبع المخرج السينمائى الهاوى القدير محمد عصفور (المولود فى عام ١٩٢٧) نفس الخط فى فيلمه الروائى الطويل الوحيد *الكنز الجهنمى* (١٩٧٠)، الذى يحكى قصة اختطاف أميرة مسافرة فى قافلة من الإبل ثم إنقاذها. وكما يقول فريد بوغدير، عولج هذا الفيلم بمزيج من أساليب الأفلام الرائجة، "أفلام رعاة البقر، وزورو، وروبن هود، وأفلام الكاراتيه، والميلودرامات الهندية والمصرية"[٦]. ومن الأفلام التجارية المختلفة جدا عن غيرها ما قدمه الكاتب الدرامى نبيل لحلو (المولود فى عام ١٩٤٥) الذى تحول للإخراج السينمائى، وصنع سلسلة من الأعمال الدرامية الساخرة المستوحاة من المسرح بدأها بفيلمه *القنفودى* (١٩٧٨)، وفيه يحلم موسيقار مغمور أنه قد ربح تذكرة يانصيب، لكن هذا التحول لم يحسن حياته فى عالم ملىء بالجشع والسعى لجمع المال على نحو لا يعرف الرحمة.

أما سهيل بن بركة فهو على العكس، فهو يمثل خطا ثقافيا يمتد طوال تاريخ السينما المغربية. درس بن بركة الإخراج السينمائى فى المركز التجريبى للسينما بروما، كما درس علم الاجتماع بجامعة روما، وعمل لمدة خمس سنوات مساعدا لعدد من المخرجين السينمائيين فى إيطاليا، منهم بيير باولو بازولينى. الفيلم الروائى الطويل الأول لبن بركة هو *ألف يد ويد* (١٩٧٢)، وقد أخرجه ببعض المساندة من الخارج، وقوبل بترحاب شديد فى دوائر المهرجانات الدولية. يدور هذا الفيلم فى المغرب، ويقارن بين حياة الأغنياء والفقراء، ناظرا إلى ممارسة الاستغلال والبؤس الموجودين فى صناعة السجاد المغربى الأنيق. ورغم ما لاقاه هذا الفيلم من تقدير شديد من معظم النقاد، ما زال بن بركة ينبذه حتى الآن (كما

ينبذ ما تلاه). وعندما سُئِل فى حوار أجرى معه فى عام ١٩٩٠ عن سبب الفشل الجماهيرى لأفلامه المبكرة أجاب: "لأسباب عدة: أولا، أفلامنا متوسطة المستوى، فلو كنتم قد شاهدتم أفلاما مثل *ألف يد ويد* أو *لن تقع حرب البترول* أعتقد أنكم ستجدونها سيئة وكريهة، وهى التى تعتبر من أفضل الأفلام المغربية"(٧). وعلى الرغم من هذه النظرة التى يلقيها بن بركة على أفلامه السابقة، فإن فيلميه الثانى والثالث يعدان فيلمين طويلين وطموحين يظهر فيهما تأثير أوروبى قوى. ففيلم لن تقع حرب *البترول* (١٩٧٤) يتخذ مسارا سياسيا معاصرا على نهج إليو بترى أو فرانشيسكو روزى، ويقوم بأدوار البطولة فيه ممثلون أوروبيون، وهو رواية خيالية تدور أحداثها فى بلد (مجهول الاسم) من بلدان العالم الثالث، ويتناول النضال على جميع المستويات الاجتماعية ضد شركات البترول متعددة الجنسيات. وتلا هذا الفيلم فيلم *عرس الدم* (١٩٧٧) الذى أعد عن مسرحية لجارثيا لوركا، واستخدم فيه أيضا ممثلين أوروبيين (إيرين باباس ولوران ترزييف) وصور فى ديكور بديل فى جنوب المغرب. يحكى الفيلم قصة عاشقين فرقهما التباغض بين العائلات، فعمروش، الفلاح الشاب يحال بينه وبين الزواج من محبوبته لأنها ابنة أحد أثرياء القرية المجاورة.

ومن المخرجين الآخرين المهتمين بالمجتمع بنفس قدر اهتمام بن بركة به، وإن كانوا أقل خطابة وجدلا منه، أحمد معنونى (المولود فى عام ١٩٤٤)، الذى أخرج فيلم *الأيام، الأيام* (١٩٧٨)، وهو نظرة واقعية فاحصة على الحياة اليومية فى قرية مغربية، وقد خلا هذا الفيلم من أى أثر للفلكلور أو الغرائبية. يركز الفيلم على عبد الوهاب، الفلاح الشاب الذى يرى فى الهجرة أمله الوحيد. لكن أمه حليمة، السيدة القوية المثيرة للإعجاب، تحاول استبقاءه، إذ صار عائل الأسرة بعد وفاة زوجها. أما جيلالى فرحاتى (المولود فى عام ١٩٤٨) فيضرب على وتر مشابه. درس فرحاتى الأدب وعلم الاجتماع فى فرنسا، وكرس عمله للواقعية الاجتماعية بفيلمه *شرخ فى الحائط* (١٩٧٨)، وهو دراسة عن حياة المهمشين فى طنجة كما يراها شخص أصم أبكم.

يبرز أيضا النهج الثقافى الرفيع واللعب بصياغة السرد السينمائى بوعى فى أعمال ثلاثة من المخرجين المغربيين الذين تخرجوا فى معهد الدراسات العليا السينمائية الفرنسى (الإيديك) بباريس وفى لودز ببولندا وبدأوا العمل أيضا فى سبعينيات القرن العشرين. الفيلم الأول لحامد بنانى (المولود فى عام ١٩٤٠) هو فيلم *وشمة* (١٩٧٠)، وهو فيلم مؤثر جدا يحكى قصة صبى يتيم قمعه من تولوا تربيته، فصار طفلا صعب المراس ثم مراهقا جانحا يتبع طريقا لا يؤدى إلا إلى الموت. هذا الفيلم إخراج جماعى لمجموعة سيجما ٣ التى لم تدم طويلا، وهو العمل الوحيد لها. ضمت هذه المجموعة المخرجين الروائيين محمد عبد الرحمن تازى وأحمد بوعنانى ومعهم ميد سيقات (المولود فى عام ١٩٤٠)، الذى تخصص فى إنتاج الأفلام الإعلانية القصيرة. أما مؤمن لسميحى (المولود فى عام ١٩٤٥) فقد كتب وأخرج فيلم *الشيرجى* (١٩٧٥) الذى يحكى قصة "عائشة" التى تبذل جهدها لمنع زواج زوجها بزوجة ثانية، لكن هذا الجهد لا يتمخض إلا عن موتها. وفيلم *أحداث بدون معنى* (١٩٧٤) هو الفيلم الروائى الطويل الأول لمصطفى درقاوى (المولود فى عام ١٩٤١). يتكون نسيج هذا الفيلم من خليط من التأملات فى الحياة الداخلية لمخرج سينمائى والتحقيقات التى يجريها فى جريمة يكتشفها بالصدفة، وهو الجزء الأول من ثلاثية فيلمية مفككة تتأمل طبيعة الإخراج السينمائى.

ومن المفارقات أن هذه الأفلام التى اعتبرها النقاد المغاربة والأوروبيون من أكبر إسهامات المغرب فى السينما العالمية لم تعرض داخليا فى الوطن، مثلها مثل فيلم ألف يد ويد لبن بركة. عرض فيلم *وشمة* للمرة الأولى بعد عشر سنوات من صنعه فى دار عرض سينمائى وحيدة بالرباط تهتم بالأفلام الفنية. وقد رُفِض فيلم *الشيرجى* "لمجرد أنه ليس بالألوان ولا توجد به أى مشاهد حركة (آكشن)"[٨]. أما فيلم *أحداث بدون معنى* فلم يحصل أبدا على تأشيرة مرور، لمجرد أنه يتناول قضية البطالة[٩]. وبعد أن أخرج درقاوى فيلمه الأول، الذى لم يعرض عرضا عاما، عمل فى فيلم ثان أخرجته مجموعة من المخرجين الشباب، هو فيلم *رماد الزريبة* (١٩٧٩)، وبعد ذلك، صنع كل واحد من أفراد هذه المجموعة أفلامه الروائية

الخاصة به. ضـــمت هذه المجمــوعة المخرجين: محمد عبد الكريم درقـــاوى (وهو مصور سينمائى وشقيق مصطفى درقاوى)، ومحمد رجب، ونور الدين جونجار، وعبد الطيف لاجطع، وسعد شرايبى. وفى نهاية العِقد، جمع أحمد بوعنانى (المولود فى عام ١٩٣٨) شمل هذا التجمع المفكك، وقد تابع بوعنانى صنع سلسلة من الأفلام القصيرة المرموقة بإخراج فيلم موله المركز السينمائى المغربى هو الفيلم التجريبى *سراب* (١٩٧٩) الذى يقدم رؤية قاتمة عن الوقوع فى أحابيل حياة المدينة، وتدور أحداثه فى أربعينيات القرن العشرين لتحكى عن شاب يتجه للمدينة وقد ملأ الأمل جوانحه، لكن العجب والتهيب اللذين انتاباه فى البداية يؤديان إلى إفاقته من أوهامه. لفريد بوغدير رأى فى هذا الفيلم التجريبى، يتفق معه فيه معظم النقاد:

> هذه الأفلام احتجاج ضد انغلاق المجتمع العاكف على طقوسه وجموده العقائدى، وطريقتها فى الاحتجاج أن تأخذ بأشكال مفرطة فى جدتها، وهذه الأشكال تأتى قوية معبّرة، لكنها أحيانا ما تكون صعبة الفهم على غير المدربين على تلقى أمثالها(١٠).

سجلت السينما المغربية فى سبعينيات القرن العشرين أدنى درجاتها من حيث جاذبيتها للجماهير؛ فلم تنتج المغرب فى هذا العقد إلا خمسة عشر فيلما، انفصل مخرجوها عن مشاهديها تماما.

تونس:

فى تونس، كان إسهام الجمعية التونسية المجهولة لإنتاج ونشر السينما فى الإنتاج المشترك الأجنبى كحاله فى بقية بلدان المغرب العربى، تحيطه الشكوك على أحسن الأحوال، كما حدث فى إنتاج فرانشسكو آرابال لفيلم *يحيا الموت* فى عام ١٩٧٠ الذى حصل على التمويل لكن استحال عرضه فى تونس لأسباب رقابية متوقعة. وفى عام ١٩٧٤ حدثت ضغوط لإغلاق الجمعية التونسية المجهولة لإنتاج

ونشر السينما وتدمير احتكارها، وهي حركة عارضها كل المهتمين بالثقافة السينمائية، بقيادة جمعية مخرجي السينما المسماة جمعية السينمائيين التونسيين التي نشأت في عام ١٩٧٠. وبقيت الجمعية التونسية المجهولة لإنتاج ونشر السينما واستمر احتكارها وقد اضطلعت في عام ١٩٧٥ بحملة لشراء وكالات التوزيع الأمريكية، وهي يونايتد آرتيستس، وسينما إنترناشونال كوربوريشن، ووارنر براذرز وكولومبيا في عام ١٩٧٩. لكن إجمالي معدل إنتاج الأفلام الروائية الطويلة في تونس عموما منذ منتصف ستينيات القرن العشرين وحتى سنة ٢٠٠٠ يبلغ أقل من فيلمين سنويا، وهو معدل لم يعط الإنتاج الفردي المستديم إلا فرصا قليلة. كان هذا هو الحال بالتأكيد في سبعينيات القرن العشرين، حين أخرج أربعون مخرجا عشرين فيلما روائيا طويلا، كان اثنا عشر منهم يخرجون فيلمهم الأول. ويذهب طاهر شيخاوي في تلخيصه لدور السينما التونسية في هذا الوقت إلى أن "النظرة النقدية قد ازدادت بوضوح في سبعينيات القرن العشرين، مع التركيز على المشكلات الاجتماعية لتلك الفترة. وفي الوقت نفسه اكتسبت السينما المزيد من النضج التقني"[١١]. يمكن أن يمتد هذا الحكم ليغطي التطورات التي حدثت في سبعينيات القرن العشرين عبر بلاد المغرب العربي.

وفي بداية سبعينيات القرن العشرين، أخرج عمر خليفي فيلمين روائيين طويلين أكدا مكانته كأقوى مخرج تونسي، أولهما فيلم *الفلاجة* (١٩٧٠) وهو إنتاج مشترك مع بلغاريا يصور النضال الذي حدث في خمسينيات القرن العشرين ضد الفرنسيين، الذين استمروا في تهديد استقلال تونس. يحكي هذا الفيلم قصة اثنين من أبناء العمومة يحبان نفس المرأة لكن كل منهما يأخذ جانب طرف مختلف من أطراف الصراع. لكن علي يتحول إلى الولاء للقضية التونسية، ويموتان معا وهما يحاربان لإخراج الفرنسيين من قريتهما. وبعد أن أخرج خليفي ثلاثيته التي تتناول الحرب اتجه إلى تناول مشاكل المرأة، في المجتمع التونسي وأنتج فيلم *صرخات* (١٩٧٢)، الذي ربما كان أجمل أفلامه الروائية الطويلة وأكثرها قربا منه. يركز الفيلم على امرأتين، تتعرض إحداهما للاغتصاب، فتنبذها أسرتها وتتنصل منها، ثم تقتلها في النهاية، أما الأخرى، فهي شقيقتها التي يزوجونها رغما عن إرادتها.

تشوب أعمال خليفى البساطة والخشونة، لكن نتاجه يتميز بعرض أربعة أفلام روائية طويلة فى ست سنوات لا غير، وهو معدل إنتاج فريد بالفعل فى زمنه فى شمال إفريقيا. شهدت نهايات سبعينيات القرن العشرين أيضا بعض الاستمرار مع السنوات المبكرة من خلال أعمال صادق بن عايشة، الذى عرض فيلمه الروائى الطويل الثانى *عارضة الأزياء* (١٩٧٨)، الذى يلقى نظرة على مكانة النساء تحت حكم الرئيس بورقيبة.

أما المخرجون الآخرون من نفس جيل خليفى، الذين لم يتلقوا بالمثل تدريبا سينمائيا رسميا، نادرا ما تمكنوا من إتمام أكثر من فيلم روائى طويل واحد. فأحمد الخشين مثلا (الذى ولد فى عام ١٩٤٠) لم يخرج إلا فيلم *تحت أمطار الخريف* (١٩٧٠)، وهو قصة واقعية عن أم تحاول جمع شمل أسرتها بعد أن سجن زوجها بسبب السكر البين. وقد أخرج مخرجان ممن تدربا فى المسرح فيلما وحيدا لكل منهما. فعلى عبد الوهاب (الذى ولد فى عام ١٩٣٨) أخرج فيلم *أم عباس* (١٩٧٠)، الذى يحكى قصة أم تنتقم لموت ابنها، وتدور أحداثه فى جنوب تونس قبل الاستقلال، وعبد الرزاق حمامى (الذى ولد فى عام ١٩٣٥) أخرج فيلم *أمى تراكى* (١٩٧٣)، وفيه تنظم امرأة مسنة قوية الشكيمة أحوال أسرتها والجيران فى الحى الذى تعيش فيه. وفى كل حالة من حالات هؤلاء المخرجين، خلدوا إلى الصمت أو غيروا عملهم بعد فيلمهم الأول. ورضا الباهى (الذى ولد فى عام ١٩٤٧) استثناء من هذا النمط، فهو نتاج حركة هواة السينما كما درس علم الاجتماع فى باريس. بدأ رضا الباهى عمله المهنى الذى امتد حتى الألفية الثالثة بفيلم *شمس الضباع* (١٩٧٧) الذى تمتع بكثير من المديح، وهو فيلم يوجه الاتهامات إلى السياحة. هذا الفيلم لا يقدم صورة مثالية لأسلوب الحياة التقليدى، إلا إنه يوجِّه نقدا مريرا متوحشا لوقع الزوار الأجانب على هذه الحياة. وقد شهدت سبعينيات القرن العشرين أيضا ظهور أول مخرجة سينمائية تونسية هى سلمى بكار (التى ولدت فى عام ١٩٤٥) وقد أخرجت فيلمها التسجيلى الطويل فاطمة ٧٥ (١٩٧٨)، وهو سلسلة من الصور الشخصية للنساء التونسيات العظيمات منذ أيام قرطاج وحتى تاريخ الفيلم، لكن السلطات منعت عرضه.

أما تاريخ عمل المخرج فريد بوغدير (المولود فى عام ١٩٤٤) فأكثر تعقيدا وأبقى على مر الزمن. وفريد بوغدير من المخرجين الذين نشطوا فى سبعينيات القرن العشرين، وهو ناقد ومخرج تشكيلى. شارك بوغدير فى إخراج فيلم روائى واحد مع الفرنسى كلود دانا فى سبعينيات القرن العشرين، هو فيلم *الموت الأخير* (١٩٧٠)، والفيلم قصة رمزية معقدة تدور فى جزيرة خيالية عن ثلاث فتيات يقتلن رجلا مسنا ويقعن تحت تأثير أحد الخدم. وساهم بوغدير بجزء واحد بعنوان نزهة خلوية فى فيلم روائى طويل آخر، هو الفيلم الجماعى *فى بلاد الطرارانى* (١٩٧٢). وظل بوغدير مؤثرا من خلال عمله كناقد وأفلامه التسجيلية عن السينمات العربية والإفريقية، وبعد ذلك بعشرين عاما عاد إلى مقدمة مخرجى الأفلام التونسية الروائية الطويلة. أما الأجزاء الأخرى لفيلم *فى بلاد الطرارانى* فقد أخرجها مخرجان حصلا على تدريب سينمائى رسمى، هما: حمودة بن حليمة (المولود فى عام ١٩٣٥) و هيدى بن خليفة (ولد فى ١٩٣٧ وتوفى فى ١٩٧٩)، لكن أيا منهما لم يتمكن من الاستمرار فى العمل بالإخراج السينمائى.

لكن مخرجين جددا استطاعوا أن يحدثوا وقعا أقوى. ففى سبعينيات القرن العشرين أخرج عبد اللطيف بن عمار (المولود فى عام ١٩٤٣) فيلمين روائيين طويلين مدهشين وناجحين. فى فيلم *حكاية بسيطة كهذه* (١٩٧٠) يقدم بن عمار تصادم الثقافات كما يجربه شاب تونسى يعود من فرنسا بعد أن تدرب فيها. يتجسد هذا الصراع فى قصة زوجين من القرناء من ثقافات مختلفة، وتنتهى القصتان بالفشل. أما فيلمه *سيجنان* (١٩٧٣) فيتتبع نمو الوعى السياسى لدى "كمال"، الذى ينقطع عن دراسته ليعمل بالنضال الذى يؤدى إلى وفاته. يقدم بن عمار قصة "كمال" مقابل قصة "أنيسة"، الفتاة التى احبها والتى تتزوج من جار غنى رغم إرادتها. يقدم هذان الفيلمان صورة دقيقة ومفصلة للمجتمع التونسى. ومن أعضاء الجيل الجديد القوى للمخرجين الذين ولدوا فى أربعينيات القرن العشرين ناصر قطرى (المولود فى عام ١٩٤٣)، الذى كان فيلمه الأول من أنجح الأفلام وأكثرها جذبا للانتباه، وهو فيلم *السفراء* (١٩٧٥) الذى يتناول الهجرة إلى فرنسا، وفيه يتحول الأبطال من الفردية إلى الصداقة ومن كونهم ضحايا للعنف إلى إدراكهم للحاجة إلى الاتحاد.

وممن تخرجوا فى معاهد السينما الأوروبية أيضا على العقبى (المولود فى عام ١٩٤٨)، والذى بدأ عمله بفيلم *كرة وأحلام* (١٩٧٨)، وهو فيلم شبه تسجيلى يجمع ما بين دراسة للتدريب الذى تلقاه فريق كرة القدم التونسى فى عام ١٩٧٨ وقصة خيالية عن اثنين من المشجعين الشبان. أما براهيم باباى (المولود فى عام ١٩٣٦) فقد ساهم بإخراج الفيلم الروائى الطويل *وغدا؟* (١٩٧٢)، الذى يتابع تجارب شاب يغادر قريته التى ضربها الجفاف ليبحث عن عمل فى مدينة تونس، لكن مصيره يظل محاطا بكثير من الشكوك فى نهاية الفيلم. وبعد ذلك أخرج فيلما تسجيليا طويلا عبارة عن مسح للتاريخ التونسى، عنوانه *انتصار شعب* (١٩٧٥). أما رشيد فيرشيو (المولود فى عام ١٩٤١) فقد درس السينما فى برلين، وأخرج فيلم *يسرا* (١٩٧٢)، وفيه يهجر رسام فتاته من أجل امرأة عملت معه حديثا فى وظيفة موديل، وهى تجسيد لأفروديت الخارجة من البحر، وحين تهجره، يكتشف أن المرأتين هما نفس الشخص. وبعد ذلك أخرج فيلم *أبناء القلق* (١٩٧٥)، الذى يؤرخ لنضال نساء قرية تونسية لتحسين أحوال حياتهن استجابة للأفكار الجديدة التى جلبها أطفالهن الذين درسوا فى المدينة. وفى سنوات لاحقة من هذا العقد أخرج محمد حمامى (المولود فى عام ١٩٥١) فيلمه الروائى الطويل الوحيد *قريتى* (١٩٧٩). تخرج محمد حمامى فى معهد السينما السوفييتى بموسكو، وفيلمه من الأفلام المغاربية النادرة التى تدور أحداثها خارج بلدان المغرب العربى، ويصور كيف استطاعت جماعة من محاربى المقاومة تحرير قريتهم من الاحتلال الإسرائيلى.

ومن الأفلام التى تستعصى على التصنيف لكنها تجربة كبرى جلية فى السرد السينمائى فيلم *الزفاف* (١٩٧٨)، وهو قصة عن العلاقات الجنسية التعسة. هذا الفيلم مأخوذ بتصرف شديد عن مسرحية لبريخت، لكن أحداثه تدور فى قصر تونسى خاو آيل للسقوط. ينقل الفيلم للشاشة إحدى مسرحيات مجموعة مسرحية، هى جماعة المسرح التونسى الحديث، بقيادة فاضل جعيبى (المولد فى عام ١٩٤٥) وفاضل جزيرى (المولود فى عام ١٩٤٨)، وكلاهما قدر له أن يشارك فى إنتاج أفلام سينمائية فى المستقبل.

سينما المهجر:

جلجلت نغمة جديدة في السبعينيات، آتية من أعمال المخرجين الذين ولدوا في شمال إفريقيا وأخرجوا أفلامهم في فرنسا وبلجيكا، وهي أفلام تعالج الموضوعات الاجتماعية والسياسية المتعلقة بالجالية الجزائرية في فرنسا. تشمل الأفلام التي أخرجت في فرنسا في سبعينيات القرن العشرين الأفلام الأولى لعلي غالم (المولود في عام ١٩٤٣ في قسنطينة)، وهي: مكتوب؟ (١٩٧٠)، و *فرنسا الأخرى* (١٩٧٥). يتناول فيلم مكتوب المغامرات اليومية البائسة لمهاجر جزائري يعمل ويدخر ليتمكن من إرسال النقود لأسرته في الوطن، ويصور فيلم *فرنسا الأخرى* التقدم البطيء الذي يحرزه عامل مغاربي في سعيه نحو النضال والتضامن مع الطبقة العاملة. أما علي عقيقة (المولود في عام ١٩٤٥ في جيجل) والذي يعمل مع آن ماري آتيسيه فقد تناول مشكلات هجرة الجزائريين في فيلمه *رحلة إلى العاصمة* (١٩٧٧). أما محمد بن صلاح (المولود في ١٩٤٥ في أوران) فقد أخرج فيلما روائيا طويلا قليل التكلفة إلى حد بعيد كجزء من دراسته في المعهد القومي لفنون العرض وتقنيات البث ببلجيكا، وهو فيلم *البعض والآخرون* (١٩٧٢). كانت هذه الأفلام شهادة مباشرة على المشكلات والضغوط التي تكتنف حياة المهاجرين، مثلها مثل الأفلام التي صورها مخرجون آخرون في فرنسا، مثل فيلم *السفراء* (١٩٧٥) الذي أخرجه ناصر قطري، *وعلي في بلاد العجائب* (١٩٧٩) الذي أخرجه راشدي. وقد نظر إلى هذه الأفلام عموما في علاقتها بأعمال المخرجين الفرنسيين المعاصرين، مثل ميشيل دراك وإيف بواسيه، التي احتوت أفلامهما صورا للمهاجرين الآتين من بلدان المغرب العربي الذين يعيشون في فرنسا، والتي تعد الرسالة الاجتماعية الموجهة لهم جانبا هاما من هذه الأفلام. وتتنحى الأفلام الثلاثة التي أخرجها محمد بنايت (المولود في عام ١٩٤٤ بمدينة الجزائر) عن هذا الاهتمام بالقضايا الاجتماعية. وهذه الأفلام هي: *قناع امرأة مستنيرة* (١٩٧٤) *ومتاريس متوحشة* (١٩٧٥) *والرومانسيون الجدد* (١٩٧٩) وهي ترهص

بالتطورات التى طرأت فى ثمانينيات القرن العشرين بخلوها من الاهتمام بقضايا المهاجرين. يهدف بنايت إلى صنع سينما تدمج ما بين أفلام العصابات وأفلام رعاة البقر (١٢).

حدث تقدم ملحوظ فى مجال السينما فى سبعينيات القرن العشرين، حيث أخرج مخرجون جدد أفلامهم الأولى. يضم هؤلاء المخرجون أربعة مخرجين جزائريين (محمد سليم رياض، ومحمد لاخضر حمينه، ومصطفى بديع، وأحمد راشدى) ومخرجين تونسيين (عمر خليفى وصادق بن عايشة) من جيل الستينيات ظلوا على نشاطهم، وسبعة وثلاثين مخرجا جددا صنعوا أفلامهم الأولى. يشبه مخرجو السبعينيات سابقيهم من مخرجى الستينيات، لكن حدث انتقال محسوس نحو الشباب والتدرب الرسمى فى ثمانينيات القرن العشرين؛ فمن بين السبعة وثلاثين مخرجا جديدا ثلاثة وعشرون ولدوا فى أربعينيات القرن العشرين، وتسعة عشر تعلموا السينما فى مدارس رسمية.

ولم يتلق المغربى محمد عصفور والجزائريون محمد بو عمارى ومحمد النذير لعزيزى وموسى حداد أى تعليم سينمائى رسمى، مثلهم مثل مخرجى الستينيات الجزائريين، رغم أن موسى حداد عمل متدربا فى التليفزيون الفرنسى ومساعدا فى أفلام الإنتاج المشترك الأجنبى فى الجزائر. ومن المخرجين التونسيين ثلاثة لم يتلقوا تعليما سينمائيا رسميا أيضا، هم: فريد بوغدير، و أحمد الخشين، ورضا الباهى، الذين أتوا – مثلما أتى عمر خليفى – من حركة هواة السينما التونسيين. وقد أخرجت سلمى بكار فيلمها القصير الأول فى هذا السياق أيضا، لكنها ذهبت لتدرس فى المعهد الفرنسى للسينما بباريس قبل أن تضطلع بإخراج فيلمها الروائى الطويل الأول. كما أن ثمانية على الأقل من المخرجين الجدد كانوا يعملون أصلا بالمسرح، مثلما اتجه مصطفى كاتب إلى السينما فى ستينيات القرن العشرين. أما محمد زينات وجعفر الدمردجى فقد درسا الدراما – ولو بقدر يسير – فى برلين، وارتبطا ببدايات المسرح القومى الجزائرى. أما كتاب الدراما المغربيين

نبيل لحلو وجيلالى فرحاتي[1]، والتونسيين على عبد الوهاب، وعبد الرزاق حمامى فقد درسوا الدراما فى فرنسا (وفى حالة فرحاتى ظل يدرس لمدة عشر سنوات). وفاضل الجزيرى، وهو من أرسى دعائم المسرح التونسى الجديد مع زميل له، ولم يتلق أى تدريب رسمى لا على المسرح ولا السينما، أما فاضل جعيبى فدرس لمدة خمس سنوات فى معهد الدراسات المسرحية بباريس. وأتت إحدى المخرجات من مجال الأدب، هى آسيا جبار، الروائية الجزائرية التى تكتب بالفرنسية، والتى درست فى فرنسا، وعاشت بعد ذلك هناك.

وقد ازدادت أيضا أعداد المخرجين الذين حصلوا على بعض التعليم الرسمى للسينما على الأقل، خاصة من ولدوا منهم فى أربعينيات القرن العشرين، مثل صادق بن عايشة، وحمودة بن حليمة، ولطيف لحلو من مخرجي ستينيات القرن العشرين. أما محمد لامين مرباح وسيد على مازيف فقد تخرجا فى معهد السينما الجزائرى الذى لم يستمر لوقت طويل، ومثلهم مرزاق علواش وفاروق بلوفة، اللذان أكملا دراستهما فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. ومن المخرجين الآخرين الذين درسوا فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بفرنسا اثنان جزائريان (غوثى بن ديدوش و أحمد لعلام، رغم أن لعلام لم يمكث هناك إلا لثمانية أشهر)، وأربعة مغربيين (حامد بنانى، ومؤمن سميحى، ودرقاوى، وأحمد بوعنانى)، وثلاثة تونسيين (عبد اللطيف بن عمار، ومحمد على العقبى، وبراهيم باباى). عدا ذلك، درس فى هذا المعهد الكثير من المخرجين من مختلف أنحاء العالم. ومن المخرجين المغربيين الذين درسوا فى الخارج عبد الله مصباحى الذى درس فى المعهد العالى للدراسات السينمائية بباريس، و أحمد المعنونى الذى درس فى المعهد القومى لفنون العرض وتقنيات البث ببلجيكا ، ودرس سهيل بن بركة فى المركز التجريبى للسينما بروما. أما المخرج الجزائرى عبد العزيز طولبى فدرس السينما فى كولونيا، كما عمل متدربا فى التليفزيون الألمانى،

---

(١) جيلالي فرحاتى مخرج مغربى، وقد ورد اسمه فى النص الإنجليزى كمخرج تونسى على سبيل الخطأ. (المترجمة)

والمخرج التونسى رشيد فيرشيو درس فى برلين وعمل متدربا فى استوديوهات فرنسية وإيطالية. وفضل البعض الدراسة فى أوروبا الشرقية، منهم المخرج الجزائرى عمار العسكرى الذى قضى سنوات عديدة يدرس المسرح، والإذاعة، والتليفزيون والإخراج السينمائى فى بلغراد، والتونسى محمد حمامى الذى قضى ست سنوات لإتمام دراسته فى معهد السينما السوفييتى بموسكو.

ومع زيادة أعداد الأفلام المنتجة فى بلدان المغرب العربى، والتى يبلغ إجمالى عددها ستة وثمانين فيلما أخرجها خمسون مخرجا فى سبعينيات القرن العشرين، أصبح بإمكاننا تحديد النُهُج الأسلوبية المختلفة للمخرجين والكشف عن التيمات (أفكار الموضوعات) التى شغلت المخرجين فى بلدان المغرب العربى الثلاثة فى هذه الفترة. أول جانب نلحظه أن حفنة قليلة من الأفلام هى التى اهتمت بالأوضاع خارج بلدان المغرب العربى، من أمثلة هذه الأفلام النادرة *سنعود* لمحمد سليم رياض، و *نهلة* لفاروق بلوفة، *وقريتى* لمحمد حمامى. تكاد سينما بلدان المغرب العربى لا تخرج فيما تتناوله من موضوعات عن المشكلات التى تخص كل بلد منها، حتى أن دولة من جاراتها فى شمال إفريقيا ظهرت كمكان أجنبى تماما، مثلما ظهرت تونس فى فيلم *عطلة المفتش طاهر* لموسى حداد. وحيث إن معظم الأفلام تقدم الأحداث من وجهة النظر الرسمية (ويقول مخرجوها، ومعهم بعض الحق، أن الرقابة ستمنع أفلامهم لو لم يفعلوا هذا)؛ لذا يتخذ معظمها أسلوبا واقعيا تقليديا، وقد برزت لدى محمد سليم رياض فى الأفيون والعصا ومحمد لاخضر حمينه فى وقائع سنين الجمر طموحات هوليودية إيجابية. لكن حفنة من الأفلام الروائية التجريبية تقدم نقدا لهذا الأسلوب. هذا النوع من التجريب ملحوظ فى المغرب فى بدايات سبعينيات القرن العشرين، بأفلام مثل *وشمة* للعربي بنانى *والشيرجى* لمؤمن سميحى، عززها فى نهاية العقد *السراب* لأحمد بوعنانى (وهو أقل الأفلام "اصطباغا بالطابع الرسمي" رغم أن الدولة مولته بنسبة ١٠٠%). وفى الجزائر نجد أفلام *الخطوة الأولى* لمحمد بوعمارى *ونهلة* لفاروق بلوفة، كما نجد فى تونس قرب نهاية العقد الفيلم الجماعى المعد عن بريخت، ألا وهو فيلم *الزفاف*. ويستمر هذا التجريب فى ثمانينيات القرن العشرين.

ومهما تباينت أصول سينمات بلدان المغرب العربى، فقد بزغت وهى منشغلة بالأحوال الاجتماعية والسياسية لسبعينيات القرن العشرين. كان يوجد بالطبع فى هذا الوقت فى الجزائر موضوعات لا يمكن توجيه أى انتقاد لها، ومنها حرب الاستقلال والثورة الزراعية. لكننا نستشعر فى هذه الأفلام وجود انشغال حقيقى بالأوضاع الاجتماعية، وبالذات فى الأفلام التى تناولت موضوعات ريفية وقدمت تحليلا حريصا لوقع الاستعمار الكولونيالى وبعض المشكلات التى واجهتها حملة ما بعد الاستقلال (مثل بقايا التقاليد شبه الإقطاعية). ويمثل فيلم *العائلات الطيبة* للمردجى حدود ما يمكن تحقيقه فى الجزائر، وهو فيلم أنتجته هيئة التحرير الجزائرية إنتاجا مستقلا. يكتب كلود ميشيل كلونى عن الفيلم "الأمر ليس موضوع فيلم احتجاج أكثر منه استخدام الفيلم الروائى لمجرد إثارة وعى دقيق بالمعطيات الاجتماعية، فهو من ثم فكر سياسى"[١٣].

أما الأماكن الأخرى فقد أتاحت للمخرجين مساحة أكبر من الصراحة والجرأة؛ فمحمد جبريل ناقد لا يرحب كثيرا بفصل سبعينيات القرن العشرين عن ثمانينياته، فهو يرى أن للعقدين ملامح مشتركة فى المغرب، منها أن الأفلام المغربية تناولت فيهما ثلاثة موضوعات كبرى: البحث عن الهوية، والظلم الاجتماعى (خاصة ما يقع منه على النساء)، واختناق الفرد[١٤]. وفيلما *ألف يد ويد* لسهيل بن بركة و*شمس الضباع* لرضا الباهى أمثلة دقيقة على مزج الرؤية الاجتماعية بالمواجهة السياسية. والقضايا الريفية التى سادت السينما الجزائرية فى أعقاب فيلم *الفحام* لمحمد بوعمارى أثارت الاهتمام أيضا خارج الجزائر، مثل فيلم *وغدا؟* لبراهيم باباى و*الأيام، الأيام* لأحمد لمعنونى. وعلى الرغم أن العاملين فى السينما المغربية كلهم تقريبا من الرجال فإن قضية مكانة وحقوق النساء تثير الاهتمام هناك، وهو ما سيزداد فى ثمانينيات القرن العشرين. تشمل الأفلام الهامة *ليلى والآخرون* لسيد على مازيف، و*صرخات* لعمر خليفى، و*سيجنان* لعبد اللطيف بن عمار، و*الشيرجى* لمؤمن سميحى. وفى عام ١٩٧٨ قدمت أصوات النساء (متمثلة في سلمى بكار وآسيا جبار) وجهة نظر النساء فى هذه القضايا لأول مرة (رغم أن السلطات أخرت عرض فيلم سلمى بكار لمدة ست سنوات). أما الاهتمام بالمهاجرين الذى عبر عنه فيلم *على فى بلاد العجائب* لأحمد راشدى فى الجزائر و*السفراء* لناصر قطرى فى تونس فقد وجد ردا فى الأفلام التى أخرجها على عالم وعلى عقيقة ومحمد بن صلاح فى فرنسا وبلجيكا.

الهوامش:

---

(١) Mouny Berrah, "Algerian Cinema and National Identity", in Alia Arasoughly, ed., *Screens of Life: Critical Film Writing from the Arab World* (Quebec: World Heritage Press, 1996), 67.

(٢) Sabry Hafiz, "Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm" < in Ferial J. Ghazoul, ed., Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative, *Alif* 15 (Cairo, 1995): 55.

(٣) Berrah , 74.

(٤) المرجع السابق، ص ٦٣.

(٥) Moulay Driss Jaïdi, *le cinema au Maroc* (Rabat: Collection al majal, 1991), 118.

(٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"western, Zorro, Robin des bois, Karaté, mélos hindous et égyptiens". Ferid Boughedir, "Les quatres voies du cinema marocain", in Mouny Berrah, Victor Bachy, Mohand Ben Salama, and Ferid Boughedir, eds., *Cinémas du Maghreb* (Paris: Editions Papyrus, 1981), 208.

(٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Pour plusieurs motifs: d'abord nos films sont assez médiocres. Les Mille et une mains ou La suerre du pétrole n'aura pas lieu, si vous les avez vuz, sont, je trouve exécrablement mauvais et ils sont considérés comme faisant partie des meilleurs au Maroc ..." Souheil Benbaraka, interview, in *Actes du Douziéme Festival International* (Mountpellier, 1990): 50.

(٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:
"pour la simple raison qu'il n'était pas en couleurs et qu'il ne comportait pas d'action". In Jaïdi, 124.

(٩) Fouad Souiba and Fatima Zahra el Alaoui, *Un siécle de cinema au amroc* (Rabat: World Design Communication, 1995), 8.

(١٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:
"Ces films s'élèvent contre le blocage d'une société traditionaliste figée dans ses rites et ses dogmes en adoptant une forme extrémement novatrice, d'une grande force d'expression, mais parfois peu accessible aux non-initiés". In Ferid Boughedir, ed., *Jeune Afrique Plus: Le cinema en Afrique et dans le monde* (special issue, 1984), 75.

(١١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:
"Le regard devient nettement plus critique dans les années 70, l'accent étant mis sur les problèmes sociaux de l'époque; en même temps, le cinema acquiert plus de maturité technique". Tahar Chikhaoui, "Le cinema tunisien de la maladroite euphorie au juste désarroi," in Abdelmajid Cherfi et al., *Aspects de la civilization tunisienne* (Tunis: Faculté de Letteres de Manouba, 1998), 6.

(١٢) Mohamed Benayatm interview, in Guy Hennebelle and Roland Schneider, eds., *Cinémas métis: De Hollywood aux films beurs* (Paris: corlet/Télérama, 1990), 164.

(١٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:
"Il s'agit moins d'un film contestatairè que d'utiliser une fiction cinématographique à seule fin de provoquer une exacte prise de conscience des données socials, donc une réflexion politique". Claude Michel Cluny, *Dictionnaire des nouveaux cinema arabes* (Paris: sindbad, 1978), 179.

Mohamed Jibril, "Cinéma marocain, l'improbable image de soi," in Nicole De (١٤)
Poncharra and Maati Kabbal, eds., *Le Maroc en mouvement: Créatoins contemporaines* (Paris: Maisonneuve & Larose, 2000), 180.

٣- ثمانينيات القرن العشرين:

شهدت فترة الثمانينيات بعض التطور؛ إذ استدام الإنتاج السينمائى إلى حد ما فى الجزائر وتونس، وشهد ازديادا شديدا فى المغرب. ظهر أول ممثلى الجيل الجديد والأصغر سنا من المخرجين ذوى الأصول المغاربية فى فرنسا، وظهر للمرة الأولى فى بلدان المغرب العربى ثلاثة من المخرجات الموهوبات اللاتى تلقين تدريبا أجنبيا (فريدة بورقية، وفريدة بن ليزيد، ونجية بن مبروك)، كما أتمت آسيا جبار فيلما روائيا طويلا جديدا. وكما كان الحال من قبل، تباينت التطورات فى هياكل الإنتاج والتمويل تباينا شديدا فى بلدان المغرب العربى الثلاثة.

الجزائر:

شهدت ثمانينيات القرن العشرين فى الجزائر المزيد من تفكك منظمات الإنتاج. فقد حُلَّ المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر فى عام ١٩٨٤، وقسمت وظائفه بين منظمتين منفصلتين، فصار المشروع القومى الجزائرى للإنتاج السينمائى مسئولا عن الإنتاج، بينما صار المشروع القومى الجزائرى لتوزيع الأفلام واستغلالها مسئولا عن التوزيع. لكن احتكار الدولة للإنتاج السينمائى انتهى، فصار بإمكان المخرجين أخيرا إقامة شركات الإنتاج الخاصة بهم. وحدثت إعادة تنظيم هامة أخرى فى نوفمبر ١٩٨٧، مع إنشاء المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما ليحل محل كل من المشروع القومى الجزائرى للإنتاج السينمائى والمشروع القومى الجزائرى لتوزيع الأفلام واستغلالها، وليسيطر على جميع الأنشطة التى اضطلع بها المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر من قبل. واتخذت خطوة مماثلة من حيث الإنتاج التلفزيونى عندما أعيد تجميع موارد هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية فى العام نفسه (١٩٨٧) لتشكيل المشروع القومى الجزائرى لإنتاج المواد السمعية والبصرية. قدمت الهيئة الجديدة دعما لعدد كبير متنوع من

المخرجين وساهمت فى العديد من أعمال الإنتاج المشترك مع المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما فمحيت الحدود التى كانت تفصل التلفزيون عن السينما فى زمن هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية والمكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر.

واستمر المخرجون الجزائريون المحنكون فى عملهم فى ثمانينيات القرن العشرين رغم هذا التفكك. أنتج جزءان من أفلام حسن طيرو: حمل اسم الفيلم الذى أخرجه محمد سليم رياض عنوان *حسن تاكسى* (١٩٨١)، وفيه يظهر "حسن" تعيس الحظ وقد تدهور به الحال إلى أن أصبح سائق تاكسى، أما غوثى بن ديددوش فقد أخرج *حَسَن نيَّة* (١٩٨٩)، وفيه يعمل "حسن" فى المطعم الذى تمتلكه أخته. الفيلمان ضئيلا القيمة، لكنهما يقدمان صورة حية لحياة الجزائريين المعاصرين وطموحاتهم. أما الفيلم السابق الذى أخرجه بن ديددوش فى باكورة ثمانينيات القرن العشرين بعنوان *حصاد الفولاذ* (١٩٨٢) فهو أكثر أهمية، فهو قصة إيجابية عن مقاومة المزارعين، حيث يعيد الفلاحون بناء حياتهم رغم "حصاد الفولاذ" الذى يشير إليه العنوان، وهو يتمثل فى الألغام التى زرعت فى أثناء الحرب وما زالت تهدد حياة الناس وأطرافهم. أما فيلم أحمد راشدى *طاحونة السيد فابر* (١٩٨٤)، فقد ظهرت فيه قدرات المخرج على توصيل ما يريده بكل قوة، فى فيلم يسخر سخرية سافرة من الحكومة والبيروقراطيين ضيقى الأفق. يختبر الفيلم قوة "السيد فابر" – وهو مهاجر بولندى معروف بدعمه لجبهة التحرير الجزائرية– فى صراعه مع السياسيين المحليين الذين يريدون الاستيلاء على طاحونته لكى يجد موظف حكومى قادم من العاصمة شيئا يأممه. أما فيلم *الرفض* (١٩٨٢) لمحمد بوعمارى فهو فيلم يتسم سرده السينمائى بالتعقيد، مثل فيلمه السابق *الخطوة الأولى*، ففيه لقطات استرجاعية (فلاش باك) تحكى عن موت محارب سابق فى صفوف المقاومة عاش فى فرنسا منذ الاستقلال، مما يسمح بظهور صورة عن الجالية الجزائرية المهاجرة لفرنسا. لم يلق هذا الفيلم استجابة كبيرة من المشاهدين فى الجزائر لأنه فيلم لا يفهمه إلا الصفوة. أما عمار العسكرى، فقد أخرج فيلم *أبواب الصمت* (١٩٨٧) بعد صمت استمر عشر سنوات. يحكى هذا الفيلم قصة "عمار"،

وهو رجل أصم أبكم، يشهد تدمير قريته فى عام ١٩٥٥. يسعى "عمار" للبحث عن سبيل ينتقم به لنفسه، فيلتحق بالجيش الفرنسى كصبى إسطبل. وآسيا جبار هى المخرجة الجزائرية الوحيدة فى عقد الثمانينيات، وقد أخرجت فيلمها الثانى المصور على شريط بمقاس ١٦ مللى لهيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية، وهو فيلم *زرِدة* (١٩٨٠). هذا الفيلم فيلم شخصى تأملى، يعطى وجهة نظر عن مكانة المرأة فى التاريخ والمجتمع، مع التركيز على الموسيقى كعامل يوحد بين حياة بلدان المغرب العربى.

تمكن العديد من المخرجين المحنكين من صنع فيلمين لكل منهم فى هذا العقد. بدأ سيد على مازيف بإخراج فيلم *أنا موجود* (١٩٨٢)، وهو إنتاج مشترك مع جامعة الدول العربية. الفيلم مكون من ثلاثة أجزاء مجمعة تبحث فى عدة قضايا تتعلق بأدوار النساء في المجتمع: طموحات النساء، ودور الدولة، ومساهمة المنظمات التى أنشئت فى أثناء النضال من أجل التحرر. ثم عاد إلى إخراج الأفلام الروائية بفيلمه *حورية* (١٩٨٩)، الذى تدور أحداثه فى قسنطينة ويحكى قصة علاقة حب تعسة بين طالب وطالبة يعترض أهلهما على علاقتهما. أما مرزاق علواش فجاء فيلمه الثالث *رجل ونوافذ* (١٩٨٢) رؤية موحشة للجزائر المعاصرة، وهو عبارة عن قصة موظف بيروقراطى فى منتصف العمر تنقلب حياته رأسا على عقب حين ينقل إلى قسم كتب السينما فى المكتبة التى يعمل بها، ويقوده الطريق الذى سلكه إلى القتل فى النهاية. وغادر علواش الجزائر إلى فرنسا ليخرج فيلم *الحب فى باريس* (١٩٨٦)، وهو فيلم ناطق بالفرنسية صور فى باريس، يحكى قصة حب فاشلة بين شابة يهودية فرنسية من مدينة الجزائر العاصمة وشاب جزائرى ولد فى منطقة كليشى بباريس. يصور الفيلم التباين بين أحلام الشاب والشابة وبين واقع حياتهما المظلم (فهى تحلم بأن تصير موديلا وهو يحلم بأن يتدرب كرائد فضاء). ويتضح من الفيلمين اللذين أخرجهما محمد لاخضر حمينه فى ثمانينيات القرن العشرين استمرار جذب أوروبا والجمهور الدولى لأهم مخرجى الجزائر. فيلم *ريح الرمال* (١٩٨٢) دراسة عن مجتمع محلى ريفى منعزل يضربه عنف الطبيعة والصراع بين الرجال والنساء فى حياتهم الخاصة، حيث

تمتص النساء غضب الرجال. يقول محمد لاخضر حمينه إن هذا الفيلم سيرة ذاتية له، وتعبير عن تجارب طفولته. تدور أحداث الفيلم فى قرية جزائرية فى عام ١٩٣٩، عشية اندلاع الحرب العالمية الثانية، ويعرض التفسخ الذى أصاب القرية من جراء وصول معلمة جديدة من العاصمة، هى "مدموازيل بوابيه".

ومن المخرجين الجدد رباح لعراجى (المولود فى عام ١٩٤٣)، الذى أخرج فيلم *سقف وعائلة* (١٩٨٢) الذى يحكى قصة سليم، الابن الأكبر لعائلة كبيرة تعيش فى مسكن مزدحم، والذى لا يمكنه تحقيق حلمه بالزواج إلا لو وجد شقة مستقلة يعيش فيها مع زوجته التى سيقترن بها. وسيد على فيتار (المولود فى عام ١٩٤٣) أخرج دراما عائلية هى فيلم *راى* (١٩٨٨)، الذى يحكى قصة "رشيد" الذى يخرج من السجن ليفاجأ بطلاق والديه، مما يدفعه قسرا لإعادة النظر فى صورة الأم التى شغف بها حبا. ومحمد مزين يعلى (المولود فى عام ١٩٤٦) أخرج فيلم *أنغام الخريف* (١٩٨٣)، الذى يحكى قصة الحب التعسة بين "كاثرين"، وهى ابنة مزارع فرنسي، و"عبد الملك"، وهو ابن حداد جزائرى، فى السنوات الأولى للنضال من أجل التحرر. وأخرج جان بيير ليدو (المولود فى عام ١٩٤٧) فيلمه الأول *إمبراطورية الأحلام* (١٩٨٢)، الذى ينظر فى حياة مجموعة غريبة من الممثلين والوجوه الجديدة فى اللحظة الذين يدعون فيها للمشاركة فى فيلم.

وأخرج عكاشة تويتا (المولود فى عام ١٩٤٣) فيلم *الضحايا* (١٩٨٢) الذى يحكى قصة "محمود" الذى طردته السلطات الفرنسية من الجزائر، والذى يشارك فى أحداث ١٩٥٥ فى الأحياء الشعبية الفقيرة لمدينة نانتير، حين ينشب الصراع بين جماعتين من ذوى النزعة القومية. أما الفيلم الروائى الطويل الثانى لتويتا فقد تناول شخصية الناجى من الموت (١٩٨٦)، وهومناضل ممن يطلق عليهم اسم "الحَرْكي"، واحد من آلاف الجزائريين الذين حاربوا فى صفوف الفرنسيين فى حرب التحرير. وعلى الرغم من أنه قد نجا من الموت بعد تعرضه للذبح بعد نهاية الحرب، فإنه بلا حول ولا قوة؛ إذ اتجه ابنه الوحيد إلى الجريمة والاتجار بالمخدرات. ويبدو أن الفيلم لم يعرض عرضا عاما. أما محمود زمورى (المولود فى عام ١٩٤٦)، فقد أخرج من محل إقامته فى باريس الفيلم الكوميدى خذ *لك ألف*

جنيه وغور[1] (١٩٨١)، يحكى هذا الفيلم قصة شابين جزائريين، نشآ فى فرنسا ولا يتكلمان العربية، يأخذان المبلغ الذى تبرعت به الحكومة الفرنسية، ومقداره عشرة آلاف فرانك، ليعودا إلى "الوطن"، لكنهما يجدان استحالة فى التكيف مع الحياة فى الجزائر. ثم مضى زمورى ليخرج الفيلم الأول من بين الأفلام الروائية الطويلة الجزائرية الثلاثة التى أخرجها، وهو فيلم *سنوات التويست المجنونة* (١٩٨٣)، الذى قدم نغمة جديدة تماما على تصوير النضال من أجل التحرر والجزائر المعاصرة. يزيل الفيلم الهالة الأسطورية المحيطة بكل القصص المألوفة عن البطولة وإنكار الذات فى الالتزام بالقضية، إذ يحكى قصة مجتمع محلى ممزق ما بين مطالب جبهة التحرير الجزائرية و مطالب الجيش الفرنسى. وأخرج عبد الرحمن بوقرموح (المولود فى عام ١٩٣٩) فيلم *صراخ الحجر* (١٩٨٦)، الذى يحكى عن مجموعة من سكان قسنطينة، يقودهم المهندس المعمارى المحبط دوادى. تعود هذه المجموعة إلى بلد فيها ولد صغير يقدم لهم كلمات حكيمة ناضجة، يتذكرها عن جده الذى توفى.

أما براهيم تساكى (المولود فى عام ١٩٤٦) فقد أخرج فيلمين يعتبران كُراستين شديدتى الأصالة عن الأطفال. أحدهما فيلم *أبناء الريح* (١٩٨١)، الذى يتكون من ثلاثة أجزاء. الجزء المسمى *البيضة المسلوقة* يحكى عن صبى يعمل ببيع البيض فى حانات مدينة الجزائر، يخيب أمله فى العالم المحيط به وفقا لتجربته مع هذا العالم. وفى الجزء المسمى *جمال فى بلاد الصور* يكافح صبى للتعايش مع العالم الذى يقدمه له التليفزيون يوميا، والجزء المسمى *الصندوق فى الصحراء* يعرض القدرات والمهارات الإبداعية للأطفال إذ يصنعون لأنفسهم لُعَبًا رائعة من بقايا الأسلاك والمعادن. والفيلم الروائى الطويل الثانى لتساكى هو *حكاية لقاء* (١٩٨٣) الذى يتناول العلاقة بين طفلين أصمين أبكمين. يتمكن الطفلان من التواصل لبعض الوقت عبر الحواجز الثقافية التى تفصل ابنة مهندس بترول أمريكى عن ابن فلاح جزائرى، لكنهما ينفصلان فى النهاية إذ يرحل والد الفتاة.

---

(١) العنوان الفرنسى ترجمته "خذ لك عشرة آلاف جنيه وغور"، ويبدو أن "ألف جنيه" خطأ فى الترجمة الإنجليزية للعنوان (المترجمة).

أما محمد رشيد بلحاج (المولود فى عام ١٩٤٩)، والذى عمل فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية، فقد أخرج فيلمه الروائى الطويل الأول *وردة الرمال* (١٩٨٩)، الذى قوبل بمديح على مستوى كبير. يحكى هذا الفيلم قصة "موسى"، وهو شاب كسيح يعيش مع شقيقته ويكافح للتغلب على إعاقته، وما يكاد ينجح حتى يفقد الفتاة التى يحبها. ومحمد شويخ (المولود فى عام ١٩٤٣) مخرج آخر سبق له العمل فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية ثم تحول للإخراج السينمائى فى ثمانينيات القرن العشرين. أخرج شويخ أولا فيلم *الانقطاع* (١٩٨٢)، وفيه يهرب البطل "عمار" من السجن مع صديقه الشاعر "بن دريس" ويواصل النضال، ويختطف محبوبته "عائشة"، لكن النظام الاستعمارى يتربص به الدوائر فى النهاية. والفيلم الروائى الطويل الثانى لشويخ هو *القلعة* (١٩٨٨)، وفيه يحب قدور زوجة الإسكافى، مما يخلق توترا فى مجتمع القرية التى يتمسك فيها الرجال والنساء بأدوارهم التقليدية؛ وتودى به عاطفته المشبوبة إلى الكارثة لا محالة.

عدا ذلك، عزز المخرجون الذين علموا أنفسهم بأنفسهم مراتب المخرجين فى ثمانينيات القرن العشرين. عاد على غالم (المولود فى عام ١٩٤٣) من منفاه فى فرنسا حيث عمل بالإخراج السينمائى؛ ليخرج نسخة تكاد تكون صامتة من روايته *زوجة لابنى* (١٩٨٢)، يكشف هذا الفيلم صعوبات العلاقة بين زوجة الابن التى تزوجت زواجا مدبرا والحماة اللتين تعيشان فى جو مغلق خانق. أما الطيب مفتى (المولود فى عام ١٩٤٢) فقد أخرج فيلم *زواج موسى* (١٩٨٢)، وفيه يعود مهاجر شاب إلى الجزائر ليجد نفسه منبوذا فى مجتمعه. يرغم الشاب على البقاء فى الجزائر ليؤدى الخدمة العسكرية، ويقع فى حب ابنة عمه "نصرة". وإلى جانب هذه الأفلام الروائية الطويلة، جمع المخرجان الشابان مصطفى منجوشى ورباح بوشمحة(٢) فصول فيلم عن الأدوار التى لعبها الأطفال فى النضال من أجل التحرر، وصنعا فيلم *سنذهب للجبال* (١٩٨٧).

---

(٢) لم يرد اسما هذين المخرجين فى قاموس المخرجين، وورد فيلمهما فى قائمة الأفلام باعتباره إخراجا جماعيا. (المترجمة)

المغرب:

اتخذت خطوات جذرية فى المغرب لتعزيز الإنتاج السينمائى فى وقت مبكـر يرجع إلى عــام ١٩٨٠، حين أدخلت الحكومةُ نظاما للمســاعدة فى الإنتــاج (ما يسمى صندوق الدعم)، تموله حصيلة ضريبية خاصة على تذاكر السينما ويديره المركز السينمائى المغربى. قدم هذا الدعم لكل من الأفلام القصيرة والطويلة، وظهر أثره فى حفزه الكبير لنشاط الإنتاج السينمائى فى المغرب. فى البداية، لم يول نظام عام ١٩٨٠ اهتماما كبيرا للكيف، حيث ركز أساسا على تطوير صناعة سينما فى المغرب (من مخرجين مقيمين فى المغرب، إلى فنيين مغاربة ومواقع تصوير فى المغرب). كان الأثر المباشر لهذا الدعم حدوث التوسع المقصود فى الإنتاج السينمائى، لكن لم توضع شروط تحد من قدرة أى شخص على التقدم بطلب التمويل، وسرعان ما ظهر الاهتمام ب "اللاهثين خلف التمويل"، على حد قول صوبية والعلاوى[1]. وبعد أن عمل هذا النظام لمدة ثمانى سنوات، مول خلالها أربعة وثلاثين فيلما روائيا طويلا (بمعدل أكثر من أربعة أفلام سنويا)، تغير فى عام ١٩٨٧ ليصير "صندوق المعونة". وقد مول سبعة أفلام روائية طويلة فى ١٩٨٨-١٩٨٩ زيادة عما ذكر تحت هذا النظام الجديد، رغم أن بعض هذه الأفلام لم تعرض إلا فى تسعينيات القرن العشرين. قدم صندوق المعونة نوعين من التمويل: تمويل للفيلم قبل أن ينتج على أساس السيناريو المبدئى، ومال لتكملة الفيلم بعد تصويره. وابتداء من عام ١٩٨٠ حصلت جميع الأفلام المغربية الروائية الطويلة تقريبا على معونة من الدولة، مع كل ما يتضمنه هذا من قيود. ونتيجة لهذه الترتيبات الجديدة، ارتفع الإنتاج فى ثمانينيات القرن العشرين إلى ثمانية وثلاثين فيلما روائيا طويلا، واحد وعشرون منها لمخرجين جدد. لا شك أن الخطة كانت حسنة النوايا، لكن رغم الزيادة فى الإنتاج، لم يواكبه ازدياد مطابق له فى أعداد المشاهدين، بل إن تلك الأعداد قلت فى الواقع من خمسة وأربعين مليون مشاهد فى عام ١٩٨٠ إلى حوالى خمسة وعشرين مليون مشاهد فى عام ١٩٩٢. كما أن

المخطط لم يكن مدعوما بنظام يساعده على التحكم فى الواردات أو تنظيم التوزيع، مما أدى إلى إنتاج بعض الأفلام التى لم تجد لها مشاهدين سواء داخل المغرب أو خارجها.

اختلف تأثير زيادة الإنتاج بشدة على كل من المخرجين المغربيين الخبيرين عبد الله مصباحى وسهيل بن بركة، اللذين كانا أغزر مخرجى المغرب إنتاجا فى سبعينيات القرن العشرين، لكن كلا منهما لم يخرج إلا فيلما روائيا طويلا واحدا فى الثمانينيات. أخرج مصباحى فيلم *أرض التحدى* (١٩٨٩)، وهو فيلم يتتبع تاريخ المغرب على مدى حوالى ستين عاما، مع التركيز على أعمال البسالة والتضامن. وأخرج بن بركة فيلم *أموك* (١٩٨٢)، وهو دراما طموحة مناهضة للتفرقة العنصرية، وقد أخرجه بتمويل من السنغال وغينيا بالإضافة إلى المغرب. يستلهم هذا الفيلم رواية *ابك يا بلدى الحبيب* لآلان باتون، ما لم يكن معدا عنها، وهو عن معلم أسود فى إحدى القرى ذهب إلى جوهانسبرج عندما أتته أخبار عن مرض شقيقته، وهناك واجه كل ما فى الحياة الحضرية لجنوب إفريقيا من عنف، وإرهاب، وفساد.

ووجد مخرجون محترمون آخرون مزيدا من الفرص لإنتاج أفلامهم. أخرج نبيل لحلو أربعة أفلام روائية طويلة متميزة فى ثمانينيات القرن العشرين. فيلم *الحاكم العام لجزيرة شاكر باكر بين* (١٩٨٠) هجائية لديماجوجية الإدارة شبه البيروقراطية لبلدان العالم الثالث، وفيه يحل أحد العاملين بالصحف محل حاكم جزيرة "شاكر باكر بين" المفقود. وفيلم *براهيم ياش؟* (١٩٨٤) هو الفيلم الروائى الطويل الثالث لنبيل لحلو، وأول فيلم له يستغل موارد السينما استغلالا تاما، وهو أسطورة خرافية تهكمية عن رجل يحرم من معاشه لأنه أخطأ فى هجاء حروف اسمه فى أوراقه الرسمية، وتظل البيروقراطية تهزمه، حتى بعد وفاته. يعرض الفيلم قصة موازية لمصير مخرج اسمه "جليل"، يحبطه المنتجون فى الدنيا، ويظل يواجه العراقيل فى الآخرة. وفى فيلم *نهيق الروح* (١٩٨٤) نشاهد المصير التعس لأحد محاربى المقاومة السابقين، فى مقارنة مريرة مع أوضاع الذين تواطأوا مع

الاستعمار الكولونيالي وظلوا أثرياء وذوى سطوة. وفى فيلم *كومانى* (١٩٨٩) يجرى اختيار الممثل للعب دور المخرج فى أفلام تصنعها طائفة دينية ترغب فى تصوير القائد منغمسا فى الجنس والعنف والقتل. إن أفلام نبيل لحلو تستعصى على التصنيف، وهى مصنوعة بميزانيات ضئيلة، وكثيرا ما يثقلها بالأدوات المسرحية، لكنه يملؤها بأفكار (كثيرا ما تكون متناقضة). من المخرجين الآخرين ذوى الإنتاج الغزير فى ثمانينيات القرن العشرين محمد ب. ع. تازى، الذى ساهم فى إخراج أول فيلم مغربى روائى طويل، وقد أخرج فى هذا العقد ثلاثة أفلام روائية طويلة بمفرده. فيلم *أمينة* (١٩٨٠) يحكى قصة طالبة عليها أن تواجه عواقب حملها دون أن تكون متزوجة. وفيلم لالا شافية (*المداوية*) (١٩٨٢) حكاية أخرى عن مشكلات النساء، تدور أحداثه هذه المرة فى الريف، أما "جحا" الذى يبدو تافها فى فيلم *جحا لم يمت* (١٩٨٦) فيقول لنا المخرج أنه يمكنه أن يعلمنا أن ننظر لأنفسنا نظرة جديدة.

كان المتاح لمعظم المخرجين أن يخرج الواحد منهم فيلمين روائيين طويلين على الأكثر على مدى العقد. أخرج مصطفى درقاوى أحد أهم أفلامه، *أيام شهرزاد الحلوة* (١٩٨٢)، وهو يحكى جزئيا قصة مغنية، وجزئيا قصة رجل يصير ثريا، وجزئيا قصة مخرج يفشل فى إخراج فيلمه. وما يفتأ هذا العمل يخلط بين الأزمنة ونطاقات الواقع، ويخلط بين الوقائع والخيال الروائى بطرق تحرم المشاهد من متعة استخراج معنى واحد. أما الفيلم الثالث لدرقاوى على التوالى فيتناول عمليات صنع الفيلم وموقع المخرج منها، وهو فيلم *عنوان مؤقت* (١٩٨٤). فى هذا الفيلم أيضا يختلط الخيال بالواقع، إذ يركز على طاقم فيلم ينشغل أفراده بتصوير فيلم يبدو أنه بلا نهاية. وقال صويبة والعلاوى أن "هذه السيرة الذاتية الممتزجة بصورة ذاتية ترينا بشكل مقنع البحث الدائم والمستمر للمخرج السينمائى المغربى عن هويته ودوره الاجتماعى"[٢]. أما مؤمن لسميحى فقد اضطر للانتظار لمدة ست سنوات بعد أن أخرج فيلمه الروائى الطويل الأول قبل أن يتمكن من إخراج فيلم *٤٤، أو أسطورة الليل* (١٩٨١). يشير رقم ٤٤ الموجود فى العنوان إلى عدد سنوات الاحتلال الفرنسى – الإسبانى للمغرب، وتؤرخ القصة المفتتة لمصير

عائلتين عبر فترة زمنية طويلة، تعيش إحداهما تحت الاحتلال الفرنسي والأخرى تحت الحكم الإسباني. وبعدها اضطر سميحي للانتظار لمدة ست سنوات أخرى قبل أن يخرج فيلم *قفطان الحب* (١٩٨٧)، وهو عن رجل يتزوج فتاة أحلامه، ليكتشف أن حياتهما معا تحولت إلى كابوس.

أما المخرجون الواعدون الآخرون فلم يتم كل منهم في العقد الجديد إلا فيلما واحدا غير ما سبق لهم إخراجه. فبعد مرور ستة عشر عاما على إخراج لطيف لحلو لفيلمه الأول *شمس الربيع* أخرج فيلمه الثاني *المساومة* (١٩٨٦)، وفيه ينجذب "مهدي" و"ليلى" إلى بعضهما البعض بحبهما المشترك للفن ويقرران أن يعيشا سويا، لكن ضعف "مهدى" وحبه للمال يدمران العلاقة. أما أحمد المعنونى فسرعان ما تبع فيلمه الروائي الطويل الأول *الأيام، الأيام* الذى شاهده جمهور عريض بفيلمه الثانى *الحال* (١٩٨١) وهو دراسة عن فرقة ناس الغوانى الموسيقية، التى تستقى موسيقاها من مصادر عربية وإفريقية تقليدية، ولها شعبية كبيرة فى المغرب. لكن المعنونى سكت بعد ذلك (عدا بعض الأفلام القصيرة والتليفزيونية). والفيلم الثانى لجيلالى فرحاتى من أفضل أفلامه، وهو فيلم *عرائس من قصب* (١٩٨١) الذى يحكى قصة "عائشة"، التى تتزوج ثم تترمل وهى لا تتجاوز سن المراهقة إلا بقليل، ثم تنبذها أسرتها حين تكتشف أنها حامل. ولم يعد لها مكان تعيش فيه بعد حرمانها من أطفالها وبيتها، فلم تجد مفرا من العمل بالدعارة. إن هذه الدراسة للقهر الواقع على النساء كانت بداية للأسلوب الناضج لجيلالى فرحاتى، لكنه اضطر إلى أن ينتظر لعشر سنوات أخرى قبل أن يعمل مرة أخرى.

لم يتمكن إلا ثلاثة من الواحد وعشرين مخرجا جديدا الذين ظهروا فى الثمانينيات من إخراج فيلمين روائيين طويلين فى ذلك العقد. أخرج أحمد قاسم عقدى (المولود فى عام ١٩٤٢) فيلم *مأساة ٤٠٠٠٠* (١٩٨٢)، الذى يعرض العواقب الدموية التى عادت على مواطن مغربى عادى من جراء كبسة بوليسية فى أوران في ديسمبر ١٩٧٥، ثم أخرج فيلم *ما تذهب به الرياح* (١٩٨٤)، وفيه يقود صبى فى الثانية عشرة من عمره حملة ضد المخدرات، بعدما راح شقيقه الصبى

ضحية الإدمان. أما عبد الله زروالى (المولود فى عام ١٩٣٩) فقد بدأ فى إخراج فيلمه الروائى الطويل الأول *الدوامة* فى عام ١٩٨٠، لكنه لم يكمل صنعه إلا عام ١٩٩٥، حيث عرض باسم *أنا الفنان*. والفيلم الثانى الذى أخرجه زروالى فى ثمانينيات القرن العشرين هو *رفاق النهار* (١٩٨٤)، وقد أتم صنعه، لكنه لم يعرض عرضا عاما. فى هذا الفيلم، يعد "جمال" برعاية "زهرة"، الفتاة التى يكفلها صديقه "بول"، لكنه يضطر للتعامل مع تدخلات والده. وأهم مخرج على الإطلاق من المخرجين الجدد الذين صنعوا فيلمين فى عقد الثمانينيات محمد عبد الرحمن تازى (المولود فى عام ١٩٤٢). فيلم *عابر سبيل* (١٩٨١) يحكى قصة رحلة يقوم بها سائق شاحنة من الجنوب وحتى الدار البيضاء، وأينما اتجه يتعرض للغش والسرقة، لكنه حين يقرر الهجرة يدرك بعد فوات الأوان – بعد أن أبحر بالفعل – أنه على وشك السقوط ضحية للغش مرة أخرى. والفيلم الثانى لتازى هو *باديس* (١٩٨٨)، الذى يتناول الصداقة المأساوية بين امرأتين، إحداهما مقهورة فى حياتها الخاصة، والأخرى فلاحة مضطهدة بسبب حبها لجندى إسبانى. وتقرر المرأتان الهرب معا، لكنهما تقعان فى قبضة أهلهما، ثم يكون مصيرهما الموت رجما بالحجارة بسبب أفعالهما. وامتد نجاح تازى فى العمل إلى تسعينيات القرن العشرين.

والمخرجون الجدد الذين لم يخرجوا قبل ثمانينيات القرن العشرين إلا فيلما واحدا ثم مضوا فى إخراج فيلمهم الثانى فى هذا العقد قليلون نسبيا. اشترك محمد عبد الكريم درقاوى (المولود فى عام ١٩٤٥)، والذى تعلم التصوير السينمائى فى لودز مع الممثل السابق دريس كتانى (المولود فى عام ١٩٤٧) فى إخراج فيلم *يوم العيد (يوم الناعورة)* (١٩٨٤)، الذى يتناول مغامرات "مولاى يعقوب"، وهو رجل استعراض متجول غريب الأطوار يتنقل بعجلة الحظ التى يملكها من سوق إلى سوق. أما نجيب الصفريوى (المولود فى عام ١٩٤٨) فقد أخرج فيلم *شمس* (١٩٨٥)، وهو حكاية رمزية عن شاب مثقف يعود من أوروبا ليواجه والده ذا العقلية الإقطاعية وليلتقى بشمس، الشابة الجميلة التى أخذها والده تحت جناحه "لحمايتها". وسعيد بن سودة (المولود فى عام ١٩٥٧) متخصص فى فنون القتال

الآسيوية [مثل الكاراتيه والكونج فو .. الخ]، وقد أخرج فيلما من نوع دراما الحركة (الآكشن) هو *ظل الحارس* (١٩٨٥)، وفيه نشاهد جمعية سرية شُكِّلت لتحارب تهريب الكنوز العربية، وتدور أحداثه ما بين نيويورك وفاس. أما محمد الهبازى (المولود فى عام ١٩٣٨) فقد أخرج فيلم *من وراء ضفة النهر* (١٩٨٢) الذى يتابع فيه مغامرات صبى أرسلوه ليحضر قفطان والدته، فيُسرَق منه، ويسعى لطلب المساعدة من عمته التى تقطن على الضفة الأخرى للنهر فى الرباط. وحكيم نورى (المولود فى عام ١٩٥٢) مخرج قدر له أن يصير من أهم المخرجين وأغزرهم إنتاجا فى تسعينيات القرن العشرين، لكن كان عليه الانتظار مدة عشر سنوات بعد إخراج فيلمه *ساعى البريد* (١٩٨٠) قبل أن يتمكن من إخراج فيلم آخر. يعرض فيلمه الأول المشكلات التى يعانى منها ساعى بريد شاب مهمش، حالم، لكن أحلامه نادرا ما تتحقق، وبذا تكون أحلاما خاطفة. وأحمد ياشفين (المولود فى عام ١٩٤٨) أخرج فيلم *الكابوس* (١٩٨٤)، وهو رؤية كابوسية مقلقة للماضى المغربى. فى هذا الفيلم، يحلم رجل أعمال مغربى بأنه عاد إلى زمن الحماية الفرنسية فى القرن الماضى، متهما بعدة جرائم، ثم يستيقظ ليجد فى جيبه مفتاح البيت الذى عاش فيه فى حلمه.

وقد وجدت مخرجتان جديدتان صعوبة أيضا فى إخراج أكثر من فيلم فى هذا العقد، وقد أخرجت كل منهما فيلمها الأول كجزء من هذه الصحوة للسينما المغربية. أخرجت فريدة بورقية (المولودة فى عام ١٩٤٨) الفيلم الذى ثبت أنه فيلمها الروائى الطويل الوحيد، وهو فيلم *الجمر* (١٩٨٢) الذى يحكى قصة قاتمة عن ثلاثة أطفال يتيتمون حين يموت والداهم فى حادث. وبدلا من أن ينجدهم الفلاحون ينبذونهم ويضطهدونهم كجالبين للنحس. أما فريدة بنليزيد (المولودة فى عام ١٩٤٨)، التى كتبت سيناريو فيلمين لها ولزوجها جيلالى فرحاتى (*شرخ فى الجدار* و*عرائس من قصب*)، فقد أخرجت فيلمها الأول *باب السما مفتوح* (١٩٨٧)، الذى يحكى قصة شابة تعود إلى وطنها من فرنسا لحضور جنازة والدها، وتتخلى عن صديقها الفرنسى وتعيد لاكتشاف هويتها الإسلامية كامرأة تعمل مع النساء فى المغرب.

يبلغ معدل صنع الأفلام الأولى لمخرجيها فيلمين أو ثلاثة سنويا، لذا نجد أفلاما أولى منفردة ذات نوعية شديدة التباين، وذات أفكار وموضوعات مختلفة اختلافا يثير الدهشة. يعتبر محمد رجب (المولود فى عام ١٩٤٢ والمتوفى فى عام ١٩٩٠) أحد أهم مخرجى المغرب. ساهم رجب فى الفيلم الجماعى *رماد الزريبة*، وأخرج فيلمه الروائى الطويل الوحيد الذى حظى بالكثير من المديح *حلاق درب الفقراء* (١٩٨٢). يحكى هذا الفيلم قصة حلاق فقير يجرده رجل غنى من كل شيء، بما فى ذلك دكانه وزوجته. كان الرجل الغنى عميلا سابقا للفرنسيين، وهو الآن يتحكم فى الحى. فشل الفيلم تجاريا، مما دمر رجب فتوفى فى عام ١٩٩٠ وهو غارق فى الديون. أما محمد أبو الوقار (المولود فى عام ١٩٤٦) فقد أخرج فيلمه الروائى الطويل الوحيد *حَدَّة* (١٩٨٤) الذى قوبل بترحاب، وهو فيلم بطيء الإيقاع لكنه زاهٍ بصريا ويتذكر على نحو شاعرى قرية ضربها الجفاف. أما الشاب العائد من أوروبا، الذى يتطلع أهل القرية إليه ليجد لهم حلا للجفاف، فنكتشف أن إقامته فى الخارج قد جعلته غريبا. وبدلا من أن يساعد أهل القرية يغتصب القروية الشابة "حَدَّة". والطيب صديقى (المولود فى عام ١٩٣٧) من أهم كتاب الدراما المغاربة، وقد أعد إحدى مسرحياته وأخرجها فى فيلم خيالى يستعصى على التصنيف، هو فيلم *الزفت* (١٩٨٤). يحكى هذا الفيلم الفكاهى قصة فلاح فقير يهدده كل من الماضى والمستقبل. يتمثل الماضى فى ولى يزرع نفسه فى أرض الفلاح ويبنى فيها مقاما، كما يتجسد المستقبل فى الطريق الجديد الذى يبنيه المحدَثون.

وفيما عدا ذلك، توجد ستة أفلام روائية طويلة منعزلة لم تجذب إلا انتباه قلة من النقاد. أخرج عبده عشوبة (المولود فى عام ١٩٥٠) فيلم *تَغُنْجَة* (١٩٨٠)، وهو رؤية مأساوية لفخاخ حياة المدينة. يتابع الفيلم شخصيتين تتجولان فى مكان مغربى تقليدى. كما أخرج حامد بن سعيد (المولود فى عام ١٩٤٨) فيلم *عصفور الجنة* (١٩٨١)، وفيه يتلون الحاضر بذكريات طفولتين متداخلتين، بما فيهما من نظرات، وغمغمات، وهمسات. أما حامد بن شريف (المولود فى عام ١٩٤٠ والمتوفى فى عام ١٩٨٦) فقد أخرج فيلمه الروائى الطويل الوحيد *خطوات فى الضباب* (١٩٨٢) عن الشاب "مهدى" الذى يحاول اصطحاب صديقته الفرنسية فى رحلة

عبر المغرب، لكنه يمر بضائقة مالية وينتهى به الأمر إلى السجن. وأخرج حسن مفتى (المولود فى عام ١٩٣٥) الفيلم الاستعراضى *دموع الندم* (١٩٨٢)، عن "كريم"، سائق التاكسى الذى يصير مغنيا ناجحا بفضل مساندة جارته لطيفة، فيثير حسد خاله. ودريس مرينى (المولود فى عام ١٩٥٠) أخرج فيلم *بامو* (١٩٨٣) وهو قصة حب بين زوجين تتعثر حياتهما بسبب الصعوبات التى يواجهانها فى نضالهما ضد الاحتلال الأجنبى. ومصطفى الخياط (المولود فى عام ١٩٤٤) أخرج فيلم *الورطة* (١٩٨٤) الذى يصور افتتان أهل الريف بالدار البيضاء فى حكاية عن الزيارة الأولى التى يقوم بها أحد الرجال للمدينة.

تونس:

جدَّ حدثان بالغا الأهمية فى تونس فى عام ١٩٨١. فقد انتهى احتكار الجمعية التونسية المجهولة لإنتاج ونشر السينما لنشاطى الاستيراد والتوزيع، مما سمح لشركات القطاع الخاص بالبدء فى السيطرة على قطاع التوزيع. كما أدخل نظام للمساعدة على تمويل الإنتاج شبيه بالنظام الموجود فى المغرب، يعمل على أساس الحصول على ٦% من إجمالى دخل شباك التذاكر، ويهدف إلى دعم الأفلام القصيرة إلى جانب الأفلام الروائية الطويلة. لكن النتائج لم تكن مشهودة بقدر كبير، بل انخفضت مستويات الإنتاج فى تونس من واحد وعشرين فيلما روائيا طويلا فى سبعينيات القرن العشرين إلى سبعة عشر فيلما فى الثمانينيات. فى البداية، كانت الجمعية التونسية المجهولة لإنتاج ونشر السينما نشطة. وفى عام ١٩٨١ أنتجت أربعة أفلام روائية طويلة، وفى العام التالى استمرت فى سياسة الإنتاج المشترك مع أطراف أجنبية بدعمها للفيلم اللبنانى الروائى الطويل *بيروت اللقاء* (١٩٨٢) الذى أخرجه برهان علوية. وفى عام ١٩٨٣ افتتحت أخيرا وحدة للأفلام الملونة فى استوديوهات جامارث، وأنتج فيلمان روائيان طويلان آخران. لكن أيام الجمعية التونسية المجهولة لإنتاج ونشر السينما باتت معدودة، ومنذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين حدث تركيز جديد ملحوظ على الإنتاج المشترك مع أطراف دولية

وعلى دور المنتجين المستقلين فى صنع الأفلام في تونس. ومن أهم التطورات افتتاح طارق بن عمار لاستوديوهات أفلام قرطاج الجديدة فى سوسة فى عام ١٩٨٥ (وهى، وفقا لقول بوغدير "أهم استوديوهات بنيت فى إفريقيا منذ الاستقلال"[٣].) وظهر أحمد عطية، وهو منتج تونسى هام، بشركته "سينى تيلى فيلمز". يرجع الفضل إلى عطية فى إنتاج أفلام "العصر الذهبي" للسينما التونسية المجددة فى نهاية ثمانينيات القرن العشرين وبداية تسعينياته. يقدم طاهر شيخاوى نظرة عامة مفيدة على السينما التونسية فى عقد الثمانينيات فيقول: "على مدار ثمانينيات القرن العشرين ساد الهم الفردى، مع الميل إلى السيرة الذاتية والعودة بشكل ملحوظ إلى مرابع الذكريات"[٤]. ومن المدهش أن هذه الملحوظة قد تكررت فيما يخص السينما الجزائرية في خلاصة المسح الذى أجرته مونى بيراه عن "السينما الجزائرية والهوية القومية" من حيث النهضة التى حدثت فى عام ١٩٨٨ وبنفس الكلمات التى تقول "تنتمى الكثير من الأفلام إلى الماضى، عدا أن الشخصيات ستقول من الآن فصاعدا 'أنا'"[٥].

بدأت ثمانينيات القرن العشرين بداية طيبة بأجمل أفلام عبد اللطيف بن عمار، وهو الفيلم البارع *عزيزة* (١٩٨٠) الذى يقدم رؤية للمجتمع المعاصر بعين الشاب اليتيم "عزيزة"، الذى يعيش مع أسرة تنتقل من الحى العربى القديم إلى مدينة تونس لتقطن مسكنا فى أحد مشروعات الإسكان الجديدة فى الضواحى. بعد هذا الفيلم، هجر بن عمار الإخراج لمدة عشرين عاما اتجه فيها إلى الإنتاج من خلال شركته "تانيت للإنتاج"، التى أنتجت بعض الأفلام، من ضمنها *الهائمون* لناصر خمير، وفيلم *القلب الهائم* الذى أخرجه فيتورى بالهيبة. كما تمكن فريد بوغدير أخيرا من إتمام مشروعه التسجيلى طويل المدى عن صناعة السينما فى البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى، وهو فيلم *الكاميرا الإفريقية* (١٩٨٣)، ثم أخرج بعده فيلما تسجيليا ثانيا، كان هذه المرة عن السينما العربية، هو فيلم *الكاميرا العربية* (١٩٨٧). وأخرج رضا الباهى فيلم *الملائكة* (١٩٨٤)، وهو ميلودراما على الطريقة المصرية يحكى قصة جماعة من الممثلين الشبان وعلاقتهم برجل أعمال ثرى، وتدور أحداث هذا الفيلم فى تونس، لكن ممثليه نجوم مصريون. بعد

ذلك أخرج الباهى فيلما روائيا طويلا قام ببطولته ممثلون فرنسيون، هو فيلم *وشم على الذاكرة* (١٩٨٨) الذى يحكى قصة "بيير"، وهو مستوطن يرغم على قطع علاقاته بالماضى فى عشية الاستقلال فى عام ١٩٥٥، و"مريم"، عشيقته التى يهجرها. أما فاضل جعيبى وفاضل جزيرى اللذان أخرجا فيلم *الزفاف*، فقد تبعاه بإخراج فيلمهما الثانى عرب (١٩٨٨)، وهو إعداد بارع عن مسرحية تحكى أسطورة معقدة تتناول فى أحد مستوياتها قصة مضيفة طيران من بيروت تنتقل إلى عالم الأساطير، ويتناول على مستوى آخر قضايا هامة من قضايا تاريخ العرب وتجربتهم المعاصرة.

وقد عاد عمر خليفى بعد أربعة عشر عاما ليخرج قصة من نوع أفلام الحركة العنيفة (الآكشن)، ذاع صيته بسببها، وهو فيلم *التحدى* (١٩٨٦)، الذى يصور انتفاضة لمقاتلى المقاومة التونسيين فى عام ١٩٥٢ تثير موجة واسعة من اعتقالات واغتيالات القادة السياسيين، لكنه يرينا إلى أى مدى تطورت السينما التونسية في أثناء غيابه عن ساحة الإخراج. من المخرجين الآخرين ذوى الأسلوب الشخصى الرفيع ناصر خمير (المولود فى عام ١٩٤٨)، الذى عرض فيلمه الأول *الهائمون* على نطاق واسع على المستوى العالمى عند ظهوره فى عام ١٩٨٤ وقوبل بمديح شديد. يحكى هذا الفيلم قصة معلم شاب يعين فى قرية نائية فى الصحراء، ويمر بسلسلة من الأحداث يتتابع ظهورها ثم اختفاؤها عن أعين الناظرين.

شهدت ثمانينيات القرن العشرين أيضا إنتاج الفيلم الروائى الطويل الأول لثانى مخرجة من النساء وهى نجية بن مبروك (المولودة فى عام ١٩٤٩)، لكن السلطات أحبطت تقدمها هى الأخرى، فقد اضطرت للانتظار لمدة ست سنوات لعرض فيلمها الروائى *السامة*، الذى أخرجته فى عام ١٩٨٢ لكنه لم يعرض إلا فى عام ١٩٨٨؛ بسبب النزاعات مع هيئة الإنتاج التابعة للدولة، وهى الجمعية التونسية المجهولة لإنتاج ونشر السينما. يصور الفيلم جهود "صابرة"، وهى فتاة شابة تعيش فى قرية نائية فى جنوب تونس، للحفاظ على هويتها المستقلة، وتنتهى بها هذه الجهود إلى المنفى، لتدرس فى أوروبا. مقابل هذا، ظهر فى الثمانينيات مخرجان

جديدان موهوبان إلى أقصى حد لهما نفس الخلفية التعليمية لنجية بن مبروك، ووجدا على الفور مشاهدين متحمسين لأفلامهما على المستوى الدولى. هذان المخرجان هما محمود بن محمود والطيب لوحيشى. أخرج محمود بن محمود (المولود فى عام ١٩٤٧) فيلم *عبور* (١٩٨٢)، وهو من أشد الأفلام التى تناولت موضوع الهجرة تأثيرا. يحكى الفيلم القصتين المتوازيتين لاثنين من المهاجرين، أحدهما من أصل بولندى والآخر عربى من الطبقة المتوسطة. يتعرض المهاجران للحبس فى عبارة فى القناة التى تصل لندن ببروكسل فى يوم رأس السنة لأن جوازات سفرهما منتهية الصلاحية. ومقارنة بوضع الزمان والمكان بمنتهى الدقة فى فيلم *عبور*، يدور فيلم *ظل الأرض* (١٩٨٢) الذى أخرجه الطيب لوحيشى (المولود فى عام ١٩٤٨) فى زمان سرمدى، وهو يحكى قصة عائلة قروية يتشتت شملها بفعل القوى الطبيعية ووقع العالم الحديث عليها. ومضى المخرجان فى صنع الفيلم الثانى لكل منهما، رغم أن بن محمود اضطر للانتظار حتى تسعينيات القرن العشرين. فى هذه الأثناء أخرج لوحيشى فيلمه الروائى الطويل الثانى *مجنون ليلى* (١٩٨٩). تدور أحداث الفيلم فى الماضى الأسطورى، وهو إعداد عن إعادة حكى أندريه ميكيل للقصة العربية الشعبية، حيث يحكى الفيلم قصة الحب المأساوية للشاعر الشاب "قيس"، الذى يقابل حبه للجميلة "ليلى" بمعارضة من أبيها.

أما أهم شخصية من بين المخرجين الجدد الذين ظهروا فى هذا العقد فهو بلا شك نورى بوزيد (المولود فى عام ١٩٤٥)، والذى عرض فيلمه الأول فى عام ١٩٨٦. سبق أن تعرض نورى بوزيد للاحتجاز لأسباب سياسية، وقد تناول فى أفلامه موضوعات جديدة على السينما العربية، وأثبت أنه من أهم مخرجي بلدان شمال إفريقيا. يتناول فيلم رجل *الرماد/ريح السد* (١٩٨٦) قصة "هاشمي"، النجار الشاب الذى يدفعه اقتراب ميعاد زواجه الذى رتبه والده إلى تذكر طفولته. يتذكر "هاشمي" على الأخص وقوعه ضحية اغتصاب رجل له حين كان فى الثانية عشرة من عمره، وهو حادث لم يجرؤ على مناقشته مع أى أحد فى دائرة أسرته. والفيلم الثانى لبوزيد *صفائح من ذهب* (١٩٨٩) يحكى قصة رجل يخرج من السجن بعد سنوات، لكنه لا يتمكن من التعرف على المجتمع الذى يجد نفسه وسطه، ولا من سبيل لإعادة علاقاته بأسرته. وينتهى الفيلم بالانتحار.

عدا ذلك، كانت معظم أفلام ثمانينيات القرن العشرين الأفلام الأولى لمخرجين جدد فشلوا فى العودة لإخراج غيرها، رغم أن معظمهم درس فى أحد معاهد السينما بأوروبا. إن خلفيات هؤلاء المخرجين والطرق التى ينتهجونها فى الإخراج شديدة التنوع. فعلى منصور (المولود فى عام ١٩٤٤) أخرج فيلما كوميديا ذا ميزانية ضئيلة هو فيلم *فردة ولقيت أختها* (١٩٨٠)، الذى يتابع مغامرات اثنين من القرويين السذج فى طريقهما للعاصمة. وأخرج عبد الحفيظ بوعصيدة (المولود فى عام ١٩٤٧) إحدى الأعمال الدرامية الفخمة لهذه الفترة، هو فيلم *سراب* (١٩٨١)، الذى يحكى عن فلاح شاب ينقذ حياة الملك، لكن بدلا من أن يتلقى مكافأة بسيطة يُدفع إلى القيام برحلة كابوسية، فله حق تملك كل الأراضى التى يمكنه قطعها بين الفجر والمغرب. ولطفى الصيد (المولود فى عام ١٩٥٢) أخرج فيلم *السبت فات؟* (١٩٨٣)، وهو عن مهاجرين من شمال إفريقيا، أحدهما جزائرى والآخر تونسى. وأخرج محمد دمق (المولود فى عام ١٩٥٢) فيلما كوميديا عن كرة القدم هو فيلم *الكأس* (١٩٨٦)، عن مشجع لكرة القدم يضحى بكل شىء، حتى بعائلته، فى فورة حماسه لتتبع فريقه. وأخرج حبيب مسلمانى أول فيلم أطفال تونسى *صبرة والوحش* (١٩٨٦)، عن أهل قرية مرعوبين جميعا من الوحش، لكن الصغيرة "صبرة" لا تخافه، فهى تعرف أن الوحش ليس إلا دمية لا تضر ولا تنفع.

سينما المهجر:

استمر اثنان من رواد السينما التونسية فى السبعينيات فى العمل فى فرنسا بالقدر نفسه الذى عملا به من قبل. فقد أخرج على عقيقة بالاشتراك مع آن-مارى آتيسيه فيلما سبر فيه غور الصمت والعزلة اللذين يميزان حياة الكثير من النساء المهاجرات، هو فيلم *دموع من دم* (١٩٨٠)، أما محمد بنايت فقد أخرج فيلمين روائيين طويلين آخرين تجاهل فيهما عمدا وبإصرار المشكلات التى تعانيها بلاد المغرب العربى بشكل خاص، هما *طفل النجوم* (١٩٨٥) و*حصان أريزونا*

(١٩٨٨). مقابل ذلك نجد ثلاثة مخرجين جددًا، إما أنهم ولدوا فى فرنسا أو وصلوها فى طفولتهم وشبوا فيها. استخدم هؤلاء المخرجون نهجا جديدا، فحولوا الأنظار من القضايا الناجمة عن الهجرة إلى مشكلات جالية المهاجرين الذين استقروا فى فرنسا. جرى العرف على إطلاق مصطلح سينما البَرَع(*) على الأفلام التى أخرجها مخرجون من أصول ترجع إلى بلدان المغرب العربى، وهى كلمة عامية أتت من قلب حرفىَ الراء والباء الموجودين فى كلمة "عرب" لتصير بى أر [أو بَرَع حين نعيد إضافة حرف العين]. وقد أخرجت هذه المجموعة عددا مدهشا من الأفلام منذ بداية ثمانينيات القرن العشرين، وأفلامهم تتناول نطاقا عريضا من الموضوعات.

وقد ولد عبد الكريم بهلول فى الجزائر فى عام ١٩٥٠، وهو مواطن جزائرى وصل إلى فرنسا فى سن العشرين، وأخرج فيلمه الأول *شاى بالنعناع* (١٩٨٤)، وفيه يرسل مهاجر شاب إلى أسرته رسائل يحكى فيها عن الحياة فى باريس كما يتخيلها. وتتكشف حقيقة هذه التخيلات حين تصل أمه إلى فرنسا لتصطحبه إلى الوطن كى يتزوج ابنة عمه. وولد رشيد بوشارب فى فرنسا فى عام ١٩٥٣، وهو مواطن جزائرى، وبدأ العمل فى التليفزيون فى عام ١٩٨٦. فى فيلمه الأول *باتون روج* (١٩٨٥) يرحل ثلاثة من الشباب المحبطين إلى الولايات المتحدة الأمريكية (مدينة "باتون روج" التى تظهر فى عنوان الفيلم) بسبب وظائفهم التى وصلت بهم إلى طريق مسدود، لكن لا يسمح بالبقاء هناك إلا لواحد منهم فقط. أما مهدى شريف فقد ولد فى الجزائر فى عام ١٩٥٢، ويعيش فى فرنسا منذ أن كان فى العاشرة من عمره، رغم أنه ما زال مواطنا جزائريا، وقد أخرج ثلاثة أفلام روائية طويلة. وشريف روائى أيضا، يكتب باللغة الفرنسية، وقد أعد فيلمه الروائى الطويل الأول عن روايته الأولى، وهو فيلم *الشاى فى حريم أرشميدس* (١٩٨٥). ينظر هذا الفيلم فى حياة عائلة من المهجرين تعيش فى المساكن الشعبية

(*) البَرَع ترجمتى للفظ عامى فرنسى ينطق Beur وهو مقلوب كلمة عرب باللغة الفرنسية التى تنطق *arabe*، واللفظ يشير إلى من ترجع أصولهم إلى بلدان المغرب العربى (المترجمة).

بمدينة نانتير وفى كل ما تواجهه من مشكلات البطالة، والعنصرية، والملل. والفيلم الروائى الطويل الثانى لشريف *الآنسة منى* (١٩٨٧) وسع من منظوره بأن اتخذ بطلا له رجلا مسنا يعمل بالدعارة مرتديا ملابس النساء، ومع تقدمه فى السن لم يعد قادرا على كسب لقمة عيشه من الشوارع. يلتقى هذا الرجل بشاب من المهاجرين غير الشرعيين ويصادقه، مما يميط اللثام عن حقيقة عالمين من عوالم الفقر والاستبعاد. أما فيلم *البابونج* (١٩٨٨) فيرسم خريطة العلاقة بين شاب مهووس بحب سيارة "البانهارد" العتيقة التى أعاد تجميعها بنفسه وبين شاب من الطبقة الوسطى مدمن للمخدرات تجذبه فكرة الانتحار. تضع هذه الأفلام الخمسة النموذج المعين للأفلام التى أنتجت فى فرنسا لمخرجين ذوى أصول ترجع إلى بلدان المغرب العربى، ممن استمروا فى العمل حتى القرن الجديد. وشريف بالذات بدأ حركة نحو موضوعات جديدة وقضايا غير التى تثيرها جالية المهاجرين.

وفى ثمانينيات القرن العشرين، تراجع الإنتاج السينمائى قليلا فى الجزائر وتونس، لكن سمات المخرجين الجدد الذين أخرجوا أفلامهم الأولى فى هذا العقد، والبالغ عددهم اثنا عشر فى الجزائر وعشر فى تونس، تشبه نمط ظهور المخرجين الجدد فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، من حيث الميل إلى المخرجين الأصغر سنا الذين تلقوا تعليما سينمائيا رسميا. ولد جميع المخرجين الجدد البالغ عددهم اثنين وعشرين مخرجا فى أربعينيات القرن العشرين، عدا واحد، هو المخرج الجزائرى عبد الرحمن بوقرموح الذى ولد فى ثلاثينيات القرن العشرين، والمخرجين التونسيين لطفى الصيد ومحمد دمق اللذين ولدا فى بدايات خمسينيات القرن العشرين. تعلم خمسة عشر مخرجا من بين المخرجين الجدد فى معاهد السينما الأوروبية. لكن الوضع يختلف فى المغرب، حيث ظهر واحد وعشرون مخرجا جديدا استجابة للإمكانيات الجديدة التى وفرها تمويل الدولة للسينما، فقدر أن يكون نمط ظهور المخرجين الجدد فى المغرب أقل وضوحا، حيث إن الشرط الأساسى للحصول على التمويل هو حمل الجنسية المغربية، وليس الدراسة ولا الخبرة فى مجال السينما. تتراوح تواريخ ميلاد المخرجين الجدد فى عقد الثمانينيات فى المغرب ما بين ١٩٣٥ إلى ١٩٥٧ (رغم أن عدد من ولدوا قبل

الأربعينيات لا يتعدى الثلاثة مخرجين)، كما تعلموا فى جميع بقاع الأرض بشكل فريد من نوعه، حيث إن منهم من درس فى جامعتين أمريكيتين، وفى معهد السينما بالقاهرة، واستوديوهات السينما بهونج كونج، ومنهم من أخذ دورة فى هامبورج عن وسائل الاتصال السمعية والبصرية. لكن إذا نحينا المخرجين أصحاب هذه الخلفية التعليمية (وهم بالترتيب: أحمد ياشفين، ومحمد الهبازى، وسعيد بن سودة، ودريس مرينى) نجد نمط ظهور بقية المخرجين مشابها إلى حد بعيد للنمط السائد فى الجزائر وتونس.

وإذا نظرنا إلى بلدان المغرب العربى ككل، نجد أن تسعة وعشرين من ضمن الأربعة وخمسين مخرجا الجدد قد تلقوا تعليما سينمائيا رسميا، وأن معظم أهم معاهد السينما الأوروبية متمثلة فى تعليمهم: معهد السينما والتليفزيون بأكاديمية فنون الأداء التشيكية ببراغ (التى تعلم فيها عبد الحفيظ بوعصيدة)، ومعهد لودز فى بولندا (الذى تعلم فيه محمد مزين يعلى، وحامد بن سعيد، ومحمد عبد الكريم درقاوى)، و معهد السينما السوفييتى بموسكو (الذى تعلم فيه جان بيير ليدو ومحمد أبو الوقار ومحمد رجب)، والمعهد القومى البلجيكى لفنون العرض وتقنيات البث ببروكسل (الذى تعلمت فيه نجية بن مبروك، ومحمود بن محمود، وبراهيم تساكى، ونورى بوزيد)، و معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بفرنسا (الذى تعلم فيه محمود زمورى، وعبد الرحمن بوقرموح، وعبد الله زروالى، ومحمد عبد الرحمن تازى)، و المعهد الفرنسى للسينما (الذى تعلم فيه الطيب لوحيشى، وعكاشة تويتا)، ودورات سينمائية أخرى فى باريس (حضرتها فريدة بنليزيد، ونجيب صفريوى ، وعبده عشوبة، ومحمد رشيد بن حاج، وعلى منصور). وتأخر ظهور الأفلام الروائية الطويلة لاثنين آخرين من خريجى معهد السينما القومى الجزائرى، هما رباح لعراجي وسيد على فيتار، الذى أتم ثانيهما دراسته في لودز ببولندا. ومن بين من لم يتلقوا تعليما سينمائيا رسميا من المخرجين الجدد ثمانية درسوا التمثيل أو الدراما أو الاثنين معا هم: محمد شويخ، والطيب صديقى، ولطفى الصيد، ودريس قطانى، وفريدة بورقية، وحكيم نورى، وفاضل جعيبى، وفاضل جزيرى؛ ومنهم اثنان درسوا التليفزيون (حبيب مسلمانى ومصطفى الخياط). والبقية منهم واحد

(محمد دمق) أتى متأخرا من حركة هواة السينما التونسيين، واثنان كانا روائيين يكتبان باللغة الفرنسية (ناصر خمير وعلى غالم)، أما الباقون (الطيب مفتى وحامد بن شريف وأحمد قاسم عقدى) فيبدو أنهم لم يتلقوا إلا القليل من التعليم الرسمى ذى العلاقة بالسينما.

أما إجمالى الإنتاج فى بلدان المغرب العربى الثلاثة فحوالى أربعة وثمانين فيلما، ملحق بها ثمانية أفلام أخرجها مخرجون يعيشون فى فرنسا. استمرت موضوعات الأفلام فى ثمانينيات القرن العشرين فى الاهتمام إلى حد كبير بالأفكار نفسها التى تناولتها أفلام العقد السابق، مع ظهور اتجاه إلى تناول القضايا الاجتماعية بمزيد من الجدة والروح النقدية، ومزيد من الانكفاء على الذات من جانب المخرجين. بل اتسع المجال لروح الدعابة. وانصب التركيز على الأحوال الداخلية إلى حد بعيد (فيلم آموك لسهيل بن بركة الذى يناهض الفصل العنصرى من الأفلام القليلة التى تدور أحداثها خارج بلدان المغرب العربى). ويلحظ أن النظام الجامد الذى كان يفرض تكرار موضوعات الأفلام فى الجزائر، بادئا بموضوع الحرب ثم موضوع الثورة الزراعية، قد أرخى قبضته. لكن ظلت بضعة أفلام قليلة مشهود لها بالجودة تتناول موضوع الحرب (*بوابات الصمت* لعمار العسكرى، و*الضحايا* لعكاشة تويتا، والفيلم الجماعى *سنذهب إلى الجبل*)، وعواقب الحرب (*حصاد الصلب* لغوثى بن ديددوش)، لكن أمكن تناول الخط الرسمى السابق بالسخرية (*سنوات التويست المجنونة* لمحمود زمورى) أو بالتهكم (*طاحونة السيد فابر* لأحمد راشدى). بل إن قليلا من المخرجين قدموا قصص حب بسيطة: *حورية* لسيد على فيتار، و*أغنية الخريف* لمحمد مزين يعلى، و*الحب فى باريس* لمرزاق علواش. وتلحظ مونى بيراه نغمة جديدة مماثلة فى الأفلام التسجيلية التى أخرجها عز الدين مدور: "لا شك أن إعلان عز الدين مدور للقطيعة مع طنين التعليقات المصاحبة لأفلام الحرب يفتتح مدرسة جديدة فى السينما التسجيلية، ويصالح المشاهدين على جنس فيلمى لم يعد يحظى بالاحترام بسبب مظهره المغالى فى الاحتفاء بالنصر"(٦).

وما زال بعض المخرجين القلائل يمارسون التجريب في السرد الروائي لأفلامهم في البلدان الثلاثة، فنجد في تونس ناصر خمير في *الهائمون* وفاضل جعيبي وفاضل جزيري في *العرب*، ونجد في الجزائر محمد بوعماري في *الرفض*، كما نجد في المغرب مصطفى درقاوي واستكشافه عن وعي ذاتي لعملية الإخراج السينمائي في *أيام شهرزاد الحلوة* و *عنوان مؤقت*. لكن بالنسبة لمعظم المخرجين، لم تتغير الموضوعات الاجتماعية المختارة عموما، فقد ظلت تضم الموضوعات الريفية (عند الطيب لوحيشي في فيلم *ظل الأرض*، وعند محمد لاخضر حمينه في *ريح الرمال*، وعند محمد شويخ في *القلعة*)، والمشكلات الاجتماعية الحضرية عند حكيم نوري وتازي وجيلالي فرحاتي في المغرب، ورباح لعرجي في الجزائر، و عبد اللطيف بن عمار في تونس. كما أن الهموم النسائية المميزة التي أثارتها أصوات المخرجات الأربع اللاتي نشطن في هذا العقد (آسيا جبار، ونجية بن مبروك، وفريدة بورقية، وفريدة بنليزيد) تكملها أفلام أخرجها رجال مثل فيلم *عزيزة* لعبد اللطيف بن عمار، و*عرائس من قصب* لجيلالي فرحاتي، وزوجة *لابني* لعلي غالم. بل إن تناول موضوع الهجرة دخلته نغمة جديدة، فإذا كان فيلم عبور لمحمود بن محمود قد عالج ضياع الهوية الكافكاوي معالجة رائعة، فإن غيره من المخرجين (عبد الكريم بهلول في *شاي بالنعناع*، ومحمود زموري في خذ *لك ألف جنيه* وغور مثلا) يعالجون الموضوع كمصدر للكوميديا. كما توجد أيضا علامات للاهتمام بالشأن الداخلي كانت غائبة تماما في عقد السبعينيات، نجدها في فيلم *الزردة* لآسيا جبار، وتعبير محمد لاخضر حمينه عن ذكريات طفولته في *الصورة الأخيرة*، واهتمام مصطفى درقاوي بالهوية الشخصية للفنان ودوره، والدراستان الشخصيتان تماما اللتان أجراهما براهيم تساكي عن الأطفال في فيلمي *أبناء الريح* و*حكاية لقاء*، وقبل كل شيء، التصوير العاطفي القوي الذي قدمه نوري بوزيد لأزماته الشخصية في فيلمي *ريح السد* و*صفائح من ذهب*. فإذا كانت سبعينيات القرن العشرين سنوات الانشغال بالهم الاجتماعي، فإن ثمانينياته سنوات تزايد فيها الاهتمام بالفرد.

هوامش:

(١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Les chasseurs de primes". Fouad Souiba and Fatima Zahra el Aloudi, Un siècle de cinema au Maroc (Rabat: World Design Communication, 1995), 33.

(٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Cette autobiographie doublée d'un auto-portrait convainquent enfin de cette quête permanente et constante de l'identité du cineaste marocain, de son rôle socio-culturel". المرجع السابق، ص ٨١

(٣) هذه العبارة مترجمة عن الفرنسية، ونصها الفرنسي يقول:

"Les studios … les plus importants construits en Afrique depuis les independences". Ferid Boughedir, "Les cinéma en Tunisie", in *La semaine du cinema arabe* (Paris: Institut du Monde Arabe, 1987), 97.

(٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Aux cours des années 80, l'individu prend le dessus avec une tendance autobiographique et un notable retour sur les lieux de mémoire". Taher Chikhaoui, "Le cinema tunisien de la maladroite suphorie au juste désarroi," in Abdelmajid Cherfi et al., eds., *Aspects de la civilization tunisienne* (Tunis: Faculté de Letters de Manouba, 1998), 6.

(٥) Mouny Berrah, "Algerian Cinema and National Identity", in Alia Aradoughly, ed., *Screens of Life: Critical Film Writing from the Arab World* (Quebec: World Heritage Press, 1996(, 82.

(٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Azzedine Meddour, en rompant avec les commentaries ronronnants des "films de guerre", inaugure, incontestiblement, une nouvelle école du documentaire et réconcilie le public avec un genre tombé en disgrace précisément à cause de son aspect triomphaliste". Mouny Berrah, in Mouny Berrah, Victor Bachy, Mohand Ben Salama and Ferid Boughedir, eds., *Cinémas du Maghreb*_(Paris: Editions Papyrusm 1981), 71.

٤- تسعينيات القرن العشرين:

تزايد الإنتاج السينمائى فى بلدان المغرب العربى الثلاثة فى تسعينيات القرن العشرين إذا أخذنا بالمعايير الإحصائية البسيطة، فقد زاد عدد الأفلام من ثمانية وسبعين فيلما فى عقد الثمانينيات إلى مائة فى العقد الجديد. تعطى زيادة عدد الأفلام فى المغرب (من ثمانية وثلاثين إلى واحد وأربعين فيلما) وفى تونس (من تسعة عشر إلى ثلاثة وعشرين فيلما) صورة كافية عن التطورات التى حدثت فى هذين البلدين، لكن إجمالى عدد الأفلام المنتجة فى الجزائر تخفى أن الإنتاج الجزائرى الذى صعد نجمه فى بدايات عقد تسعينيات القرن العشرين اختفى نهائيا فى السنوات الأخيرة من هذا العقد، حيث لم ينتج فى عامى ١٩٩٨ و ١٩٩٩ إلا فيلم روائى طويل جزائرى واحد، هو فيلم *زهرة اللوتس* من إخراج عمار العسكرى، وهو إنتاج مشترك بين الجزائر وفييتنام. وقد انشغل عمار العسكرى بهذا الفيلم فى معظم سنوات عقد التسعينيات. وفى نهايات التسعينيات، ومع نزوح معظم المخرجين الجزائريين الهامين إلى الخارج، عادت السينما الجزائرية إلى الوضع الذى كانت عليه فى عام ١٩٥٧ وهو سينما المنفى. وفى غضون ذلك حدث صعود حاد فى التسعينيات فى الأفلام التى يخرجها مخرجون من الجالية المهاجرة فى فرنسا وهولندا، كما حدث تطور حقيقى فى الأفلام التى تخرجها نساء. أخرجت ثلاث مخرجات أفلامهن الأولى فى أوروبا، وهن: رشيدة كريم، وزايدة غراب-فولتا، وفاطمة قبلى قوازّانى، علاوة على خمس أخريات (ثلاث منهن مخرجات جدد) أخرجت كل منهن فيلما روائيا طويلا واحدا فى بلد من بلدان المغرب العربى، هن: التونسيات سلمى بكار، ومفيدة تلاتلى، وكلثوم بورناز؛ والمغربية فريدة بنليزيد، والروائية الجزائرية حفصة زيناى قوديل.

الجزائر:

شهد أكتوبر ١٩٩٣ إعادة تنظيم جذرى أخرى لقطاع السينما بالجزائر، حين خصخص الإنتاج، وتسلم المخرجون مرتب ثلاث سنوات مع توجيه دعوة لهم لإنشاء شركاتهم الخاصة. واستمر وجود المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما لتقديم الدعم للإنتاج ولإدارة جهاز جديد يمكن المخرجين الحصول من خلاله على دعم لمشروعات معينة على أساس تقديم السيناريو للجنة قراءة رأسها فى البداية الكاتب رشيد ميمونى. تصادفت إعادة التنظيم مع حدوث اضطرابات سياسية واسعة النطاق، مما شكل تهديدا خطيرا للإنتاج السينمائى الجزائرى. لكن الطامة الكبرى جاءت فى عام ١٩٩٨، حين أغلقت الحكومة المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما، والمشروع القومى الجزائرى لإنتاج المواد السمعية والبصرية (هيئة الإنتاج التليفزيونى)، والهيئة الجزائرية للأفلام التسجيلية، وهى الهيئة المسئولة عن صنع الجريدة السينمائية، وكل ذلك دون أية إشارة إلى الهياكل البديلة التى ستحل محل كل هذا (إذا وجدت أصلا). وتوقفت أربعة أفلام روائية طويلة دون أن تتم، هى: *مريم* لسيد على فيتار، و*الجار* لغوثى بن ديددوش، و*ميمونة* لسيد على مازيف، و*الصرخة* للمخرج الجديد عبد الرحيم لعلوى، رغم أن فيلم *الجار* قد أكمل لاحقا وعرض فى عام ٢٠٠٢. أما موظفو المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما – وهم العمود الفقرى لصناعة السينما الجزائرية – فقد وجدوا أنفسهم فى حالة بطالة. وفى الوقت نفسه، أشارت إحدى التقارير إلى تناقص عدد مشاهدى السينما من تسعة ملايين مشاهد فى عام ١٩٨٠ إلى نصف مليون مشاهد فقط لا غير فى عام ١٩٩٢، كما تناقص عدد دور العرض السينمائى (التى تحول معظمها الآن إلى صالات فيديو) من ٤٥٨ فى وقت الاستقلال إلى مجرد اثنتى عشر دار عرض فى عام ١٩٩٩[١]. وأدت مجموعة الظروف الصعبة، من الخصخصة الجديدة، والقلاقل السياسية المتزايدة، وموجات القتل الجماعى إلى تفكك خطير فى السينما الجزائرية والعلاقات التى تربطها بالعالم الخارجى. فما بين أعوام ١٩٩٥–١٩٩٩ لم يعرض فى الخارج غير خمسة أفلام روائية طويلة جزائرية، وقد أرغم الكثير من المخرجين، والممثلين، والفنيين المهمين على اللجوء للمنفى.

في البداية بدا أن إصلاحات ١٩٨٧ كانت تفيد الإنتاج السينمائى الجزائرى، حيث أنتج تسعة عشر فيلما ما بين ١٩٩٠-١٩٩٣، بمتوسط خمسة أفلام سنويا تقريبا. وشارك المشروع القومى الجزائرى لإنتاج المواد السمعية والبصرية فى إنتاج فيلمين روائيين طويلين أحدهما فيلم *أطفال النيون* (١٩٩٠) الذى أخرجه براهيم تساكى فى فرنسا بعد أن أخرج فيلمين روائيين طويلين صورهما فى الجزائر. الفيلم قصة متميزة عن ولدين (أحدهما أصم وأبكم) والفتاة الفرنسية التى تكبرهما التى وقع الولد الثانى فى غرامها، وكان حبا تعسا. الفيلم الثانى هو *صرخة الرجال* (١٩٩٠)، وهو فيلم جديد لعكاشة تويتا (بعد أن أخرج فيلمه الروائى الطويل الأول فى فرنسا). يتناول الفيلم قصة صداقة بين شرطيين، أحدهما مستوطن والآخر عربى، يجدان نفسيهما على جانبين مختلفين فى الصراع الوحشى المتصاعد فى مستغانم بين جبهة التحرير الجزائرية والفرنسيين فى عام ١٩٥٩. أما محمود زمورى، الذى بدأ عمله بالسينما أيضا فى فرنسا، فقد أخرج فيلمه الروائى الطويل الثالث، وهو رواية ساخرة أخرى، بعنوان *من هوليود إلى تامانراسيت* (١٩٩٠)، الذى يعالج هذه المرة وبشكل مسل التأثير الاغترابى للتليفزيون الأجنبى على المجتمع الريفى الجزائرى، حيث ولد المخرج وشب. وأكمل جان - بيير ليدو فيلمه الروائى الطويل الثانى ذا الطابع الشخصى وهو فيلم *الضوء* (١٩٩٢)، وهو عن مخرج سينمائى فى الأربعين من عمره يستعيد حماسه للسينما حين يجعله عامل عرض عجوز يدرك كم هو مدين لهوليود والسينما السوفييتية. والفيلم الروائى الطويل الوحيد الذى أخرجه سيد على فيتار فى تسعينيات القرن العشرين هو *الحب المحرم* (١٩٩٣) الذى تدور أحداثه فى عام ١٩٥٥، ويحكى عن الحب المحكوم عليه بالفشل بين الطالب الجزائرى الشاب "عز الدين" و"فرانسين"، وهى فتاة فرنسية ولدت فى الجزائر. مثل هذا الفيلم كان يمكن اعتباره فيلما تقليديا فى أى مكان إلا فى الجزائر، حيث إنه يمثل ابتعادا عن تيار الالتزام الاجتماعى والسياسى السائد.

وظهر أيضا بعض مخرجى السبعينيات المحنكين. أخرج محمد لامين مرباح، الرئيس الجديد للمشروع القومى الجزائرى لإنتاج المواد السمعية والبصرية، فيلما روائيا طويلا من مقاس ١٦ مللى هو فيلم *راضية* (١٩٩٢)، الذى

يحكى قصة أسرة مفككة، إذ بيعت الأرض التى تمتلكها الأسرة؛ واستقر الابن فى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث أرسله أهله للدراسة؛ وعاشت الابنة حياتها الخاصة كمعلمة. وجعفر الدمردجى، الذى يرجع تاريخ فيلمه الأول إلى عام ١٩٧٢، أخرج أخيرا فيلمه الثانى *جَوَلات*، المعروف أيضا باسم *أرض الرماد* (١٩٩٣)، وهو قائم على أسفار الرحالة الأوروبية إيزابل إيبرهاردت. ومن الإنجازات الوحيدة الأخرى لمخرج محنك إتمام فيلم *زهرة اللوتس*، الذى أخرجه عمار لعسكرى، الذى تولى رئاسة المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما منذ ١٩٩٦، وهو إنتاج جزائرى فييتنامى مشترك، وقد شغل هذا الفيلم مخرجه طوال معظم عِقد التسعينيات. هذا الإنتاج الجزائرى الفييتنامى المشترك الطموح (الذى شارك فى إخراجه تران داك) يؤرخ لبعض النتائج غير المتوقعة للاحتلال الاستعمارى الكولونيالى وحروبه من خلال قصة الصحفية الفييتنامية "حورية"، التى تصل إلى الجزائر للبحث عن والدها الجزائرى، الذى كان قد أرسل إلى فييتنام مع قوات الغزو الفرنسية فى أربعينيات القرن العشرين، لكنه تعاطف مع القضية الفييتنامية (التى كانت والدة "حورية" من النشطات فى صفوفها) نتيجة للمذابح التى ارتكبها الفرنسيون فى الوطن، قبل عودته إلى الجزائر ليحارب فى النضال الأخير من أجل التحرر.

وكان ظهور الفيلم الروائى الطويل الأول لمالك لاخضر حمينه (المولود فى عام ١٩٦٢)، ابن محمد لاخضر حمينه، إيذانا بظهور جيل جديد -بالمعنى الحرفى للكلمة، وهو فيلم *الخريف- أكتوبر فى الجزائر* (١٩٩١). الفيلم تصوير حى لأسرة وجدت نفسها متورطة فى الأحداث العارمة لأكتوبر ١٩٨٨، حيث خرج الشباب إلى الشوارع فى مسيرات احتجاج، وواجههم الجنود الخائفون الذين تنقصهم الخبرة. من الأفلام الأولى لمخرجيها التى ظهرت فى بدايات تسعينيات القرن العشرين أيضا فيلم *الظلال البيضاء* (١٩٩١) للصحفى سعيد ولد خليفة، الذى يحكى عن صديق يبحث عن صديقه المقرب "يوسف"، وهو شاب اختفى منذ يومين. كان "يوسف" مرتبطا بقصة حب مع فتاة فرنسية، وكان يدرس بالنهار ويقوم ببعض الأعمال فى الليل، فصار صديقا لمن يتجولون فى الطرقات ليلا. وربيع بن مختار

(المولود فى عام ١٩٤٤) أخرج فيلم *ماراثون تام* (١٩٩٢)، الذى يحكى قصة عدّاء شاب يتدرب فى الأرض الجبلية الوعرة فى جبال جنوب الجزائر. أما رشيد بن علال (المولود فى عام ١٩٤٦)، وهو مونتير تحول إلى الإخراج فأخرج فيلم *يا أولاد* (١٩٩٣)، وهو يشبه إلى حد بعيد أفلام الستينيات وبدايات السبعينيات، ويحكى عن أحداث يوليو ١٩٦٢ بعين أطفال يشبون فى مدينة الجزائر ويشق النضال صفوفهم، ففى جهة يقف المحتلون، وفى الأخرى يقف الجزائريون.

وقد جاء الكثيرون من المخرجين الآخرين الذين صنعوا أفلامهم السينمائية الأولى فى تسعينيات القرن العشرين من هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية القديمة التى أعيد تشكيلها فى عام ١٩٨٧ لتصير المشروع القومى الجزائرى للتليفزيون ثم المشروع القومى الجزائرى لإنتاج المواد السمعية والبصرية، وكثيرا ما كان هؤلاء المخرجين ذوى خبرة كبيرة. وقد كتب المخرج المحنك محمد حلمى (المولود فى عام ١٩٣١) وأخرج فيلم *الأويلف السايب* (١٩٩٠) ، وهو عن مؤلف موسيقى يعيش هو وأصدقاؤه حياة حافلة مليئة بالعمل فى كوميديا عن الحياة اليومية. وحاج رحيم مخرج محنك آخر أخرج فيلم *صورة* (١٩٩٤)، الذى يحكى قصة سائق تاكسى يعيش مع أسرته فى حى شعبى بمدينة الجزائر. وعبد الرزاق هلال (المولود فى عام ١٩٥١) أخرج فيلم *مسألة شرف* (١٩٩٧)، وبن عمر بختى (المولود فى عام ١٩٤١) أخرج فيلما حقق نجاحا هائلا هو فيلم *ضوء القمر* (١٩٩١)، الذى يقدم صورة كوميدية حية لمدينة الجزائر المعاصرة تشكل خلفية حكاية رجل ماهر فى حل المشاكل، هو "سى عبد الله" الذى يعول أسرته الكبيرة بالعمل سائقا لسيارة تاكسى بشكل غير قانونى. ورباح بوبيراس (المولود فى عام ١٩٥٠) أخرج – مثلما فعل بختى– عددا من الأفلام التليفزيونية الروائية الطويلة لهيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية، وقد أخرج فى التسعينيات فيلما سينمائيا هو *أحزان الصحارى* (١٩٩١)، الذى يحكى قصة امرأة تعيد تقييم ماضيها وتمعن التفكير فى حاضرها أثناء سفرها إلى جنوب الجزائر مع ابنها وزوجها الثانى. ورشيد بن براهيم (المولود فى عام ١٩٥١) أخرج فيلم *الفصل الثالث* (١٩٩١)، وهو دراما مسرحية ترينا التنافس الموجود فى الكواليس الذى يؤدى للعنف

والموت. ويحيى دبيوب (المولود فى عام ١٩٤٠) أخرج فيلمه الروائى الطويل الأول للمشروع القومى الجزائرى لإنتاج المواد السمعية والبصرية، وهو فيلم *السيدة العجوز والطفل* ، وهو عن مشكلة الأطفال اللقطاء، فى عام ١٩٩١، لكنه لم يعرض عرضا عاما إلا فى عام ١٩٩٧ بسبب مشكلات فنية. وشهد العام نفسه أيضا ظهور فيلمه الروائى الطويل الثانى *مقاتلو المقاومة* (١٩٩٧)، الذى يحكى قصة عن غزو ١٨٧٠ والهزيمة الساحقة لجيش المقاومة بقيادة "المقراني"، التى أعقبها عودة البعض إلى الأرض، بينما استمر الباقون فى النضال. وقد دعم المشروع القومى الجزائرى لإنتاج المواد السمعية والبصرية أيضا فى البداية الروائية حفصة زيناى قوديل (المولودة فى عام ١٩٥١)، التى أدى فيلمها الخلافى *الشيطان امرأة* (١٩٩٣) إلى خلاف مع المنتجين. يحكى الفيلم قصة امرأة يقتنع زوجها بأنها ممسوسة بالشيطان ويضعها تحت رحمة الدجالين الذين يسومونها العذاب بزعم العمل على إخراج الشيطان منها.

إن الاضطراب فى صناعة السينما، بل والفوضى التى عمت المجتمع ككل باستمرار الأصوليين الإسلاميين فى حربهم ضد السياسيين والمثقفين والأجانب قد تجلت بوضوح فى عدد من الأفلام التى صنعت فى ١٩٩٣-١٩٩٤. فى فيلم *توشيا* (١٩٩٣)، وهو الفيلم الثانى لمحمد رشيد بن حاج، يحبس المتظاهرون المؤيدون للجمهورية الإسلامية امرأة فى شقتها، فتتذكر خيبة أمل موازية أصابتها حين انتهت أحلام طفولتها فى الاستقلال فى خمسينيات القرن العشرين بواقع الاغتصاب الوحشى وموت أقرب أصدقائها. وفيلم *شرف القبيلة* (١٩٩٣) لمحمد زمورى نظرة يائسة، وكثيرا ما تكون مبالغة فى السخرية، إلى وقع السنوات الخمس وعشرين من حكم جبهة التحرير القومية الجزائرية، التى يتجلى فيها الوضع المضطرب للجزائر فى بدايات تسعينيات القرن العشرين. يبدأ الفيلم بدفاع مكتوب عن القوة الإسلامية الجديدة الساعية للتغيير، لكنه ينتهى بتعليق مكتوب يعارض منطق السرد الفيلمى برمته: "لقد ظهر الآن الوجه الحقيقى لجميل وأصدقائه. فى كل يوم يموت الناس فى الجزائر". وفى فيلم *يوسف: أسطورة النائم السابع* (١٩٩٣) لمحمد شويخ يرحل رجل فاقد الذاكرة عبر البلد مناضلا كى يفهم الجزائر المعاصرة، ويفشل فى أن

يجد فيها أيا من المُثُل التى حارب من أجلها هو ورفاقه فى أثناء حرب التحرير. وربما كان أوضح تصوير للوضع الصعب المحير فى الجزائر فيلم *باب الواد الحومة* (١٩٤٤) لمرزاق علواش، الذى يصور عودة إلى الحى الجزائرى الذى دارت فيه أحداث فيلم عمر *جتلاتو*، والذى تحول الآن تماما بفعل القوة الجديدة العنيفة للأصولية الإسلامية. حبكة الفيلم مبنية على النتائج غير المتوقعة لإزالة ميكروفون مسجد يضايق من حوله، ويصور شاب عاطل عن العمل يجد فى الاتجاهات الإسلامية الجامدة اتجاها ذا معنى، وشابات خنق الجو الجديد حياتهن. يشكل الفيلم شهادة كبرى عما يحدث فى الجزائر المعاصرة. وفى الدراسة التى أجراها بنيامين ستورا عن ما أسماه "الحرب الخفية" للجزائر فى تسعينيات القرن العشرين، يوجه الانتباه إلى أهمية حفنة الأفلام التى تنظر فى المجتمع المعاصر: "إن إرادة الحياة هى أشد ما يلفت النظر فى هذه الحفنة القليلة من الأفلام، التى صنعت فى هذه الفترة القاتمة. يبدو الأمر كما لو كان المخرجون قد اتخذوا قرارا جمعيا بمواجهة عالم يبدو بوضوح أنه لم يعد يتوقع وجودهم"(٢).

ومنذ عام ١٩٩٥ تقلص الإنتاج فى الجزائر إلى مجرد فيلم أو فيلمين فى السنة، معظمها إنتاج فرنسى مشترك، تستكشف عوامل قوة الاتجاهات التقليدية وتناقضاتها. هذه الأفلام علامة على التراجع عن البيئة الحضرية وتحول من السرد الواقعى إلى القصص الخرافية والرمزية. التفت بعض المخرجين إلى جبال أطلس. أول فيلم من الأفلام الثلاثة الناطقة بلغة البربر التى عرضت ما بين ١٩٩٥-١٩٩٧ هو فيلم *كان ياما كان (ماتشاهو)* (١٩٩٥) للمخرج بلقاسم حجاج (المولود فى عام ١٩٥٠). يقدم حجاج فى هذا الفيلم فحصا نقديا للاتجاهات والمعتقدات التقليدية، خاصة المفهوم الذكورى عن الشرف، فى سرد بسيط يؤدى حتما إلى المواجهة والموت. وتبع ذلك ظهور فيلم عبد الرحمن بوقرموح الذى تأخر طويلا، وهو فيلم *الجانب المنسى من التل* (١٩٩٦)، المأخوذ عن رواية لمولود معمرى، تحكى عن مجموعة من الناس يسكنون جبلا منعزلا، ويهتز مجتمعهم المحلى بفعل قوات الإستعمار الكولونيالى وبفعل معاناتهم الداخلية. ومن الأفلام الأخرى التى صورت مجتمعات ساكنى المناطق الجبلية واستخدمت لغة البربر فيلم *جبل بايا*

(١٩٩٧)، وهو الفيلم الروائي الأول للمخرج التسجيلي عز الدين مدور (الذى ولد فى عام ١٩٤٧ وتوفى فى عام ٢٠٠٠). تدور أحداث هذا الفيلم فى بدايات القرن العشرين، ويحكى قصة امرأة تدعى "بايا"، تتمزق بين الحب والنضال فى صفوف المقاومة، وتتجسد فيها روح معارضة القرويين البربر للقوات الفرنسية بعد أن صعدوا إليهم فى الجبال. أما محمد شويخ فقد أخرج فيلما رمزيا آخر هو *سفينة الصحراء* (١٩٩٧)، لكنه تناول فيه مجتمعا محليا صحراويا نائيا، واستكشف قيمه وتقاليده وتساءل عن مدى مصداقيتها.

لكن الكثير من المخرجين الآخرين لم يكن أمامهم خيار إلا المنفى. أخرج مرزاق علواش فيلمين روائيين طويلين فى فرنسا، يتناول فيلم *أهلا يا بن العم!* (١٩٩٦) مغامرات الشاب الجزائرى "عليلو"، الذى يقدمه ابن عمه "موك" للحياة الباريسية، وهذا القريب من الجيل الثانى المتفرنس إلى أقصى حد الذى يطلق عليه اسم بَرَع. ينتهى الفيلم باستقرار "عليلو" مع الفتاة الغينية الجميلة "فطوماتا"، وبإعادة "موك" الذى لا حول له ولا قوة إلى بلد لم يرها أبدا، هى الجزائر. وفى فيلم *الجزائر – بيروت: للذكرى* (١٩٩٨)، الذى تقوم ببطولته ممثلة فرنسية، تعود "لورانس" إلى بيروت التى غادرتها وهى طفلة. وهناك تقابل "رشيد"، الذى عرفته من قبل فى الجزائر، ويتبادلان الحب، وتحاول إغراءه بالسعى للجوء إلى فرنسا، لكنه يعود ليواجه الموت فى الجزائر. أما محمود زمورى فقد أخرج فيلمه الاستعراضى *أرابيكا ١٠٠٪* (١٩٩٧) فى فرنسا. يجمع الفيلم بين تصوير ساخر لحى باريسى فقير وبين موسيقى الراى للشاب خالد والشاب مامى. وقد أنتج محمد رشيد بن حاج من مقره فى إيطاليا فيلم *شجرة المصائر المعلقة* (١٩٩٧)، الذى يقدم شخصين فى مرحلة الشباب، هما الشاب المغربى "سمير" والشابة الإيطالية "ماريا". يلتقى "سمير" بـ "ماريا" ويسافران متجهين نحو الجنوب فيما تحول إلى رحلة مرور من مرحلة إلى أخرى فى حياتهما. وحبهما حقيقى، إلا أن مصيره الدمار. ومن المبادرات المدهشة المتميزة الأخرى لمجموعة إنترنيوز يوروب الموجودة فى باريس الفيلم التسجيلى *الجزائر الأخرى: آراء من الداخل* (١٩٩٨)، الذى يتكون من خمسة أجزاء لخمسة مخرجين فى الجزائر، هم: عز الدين مدور، ورشيد بن

براهيم، والمخرج التسجيلي بوعليم كامل (الذى ولد فى عام ١٩٥٣)، والصحفيان عبد القادر إنصاد (المولود فى عام ١٩٧٣) وعابد شريف (المولود فى عام ١٩٥٧). وكان هذا آخر عمل لعز الدين مدور قبل وفاته فى عام ٢٠٠٠.

المغرب:

ازداد مستوى التمويل فى المغرب تحت نظام "صندوق المعونة" فى بدايات تسعينيات القرن العشرين وقدمت إعفاءات ضريبية جديدة للمنتجين السينمائيين. كما أن الأفلام المغربية بدأت تجذب أعدادا كبيرة من المشاهدين للمرة الأولى. وشهدت تسعينيات القرن العشرين استمرار تدفق الإنتاج بمعدل حوالى أربعة أفلام سنويا، معظمها قدمها مخرجون راسخون (وعلى الرغم من ذلك فقد عانوا من مرور فترات طويلة فاصلة بين كل فيلم وآخر يخرجونه)، لكن صاحب هذا عمل المخرجين الجدد، الذين كان لهم وقع كبير يتزايد الإحساس به مع مرور سنوات عقد التسعينيات. كما اتخذ المركز السينمائى المغربى سياسة إنتاجية مستنيرة فى تسعينيات القرن العشرين، فساعد فى تمويل أفلام جادة لمخرجين من بلدان إفريقية أخرى، مثل مالى، وساحل العاج، وتونس.

وقد عاد المخرج حكيم نورى للعمل فى عام ١٩٩٠ بعد انقطاع استمر عشر سنوات، وسار على نفس المنوال الواقعى الذى تميز به فيلمه الروائى الطويل الأول، وكانت عودته بفيلم *المطرقة والسندان*، الذى يحكى قصة موظف حكومى يرغم على التقاعد المبكر مما يربك حياته المنظمة ويسبب له مشاكل نفسية ومادية. وبعد ذلك، صار حكيم نورى أكثر مخرجى المغرب إنتاجا فى هذا العقد، إذ أخرج أربعة أفلام أخرى. يحكى فيلم *الطفولة المغتصبة* (١٩٩٣) قصة "رقية"، وهى فتاة فى العاشرة من عمرها أرسلها أهلها لتعمل خادمة فى الدار البيضاء، ويتحطم عالمها حين تجد نفسها حبلى وقد هجرها عشيقها. ويستكشف فيلم *لص الحلم* (١٩٩٥) الصداقة بين رجلين، أحدهما "مهدى"، وهو رجل أفرج عنه بعد قضاء خمس سنوات فى السجن، و"دريس"، وهو شاب متسرب من التعليم. يشترك

الصديقان في مخاوفهما وأحلامهما. وفي فيلم *خبر بسيط* (١٩٩٧)، يحكى صحفى مسن قصة زميل شاب، يحاول أن يلاحق أحد كبار موظفى الدولة في سبعينيات القرن العشرين بتهمة الفساد. وحين تفشل محاولات إيقاف الصحفى الشاب، تعلن الصحف موته بيد لص. ويعرض فيلم *مصير امرأة* (١٩٩٨) ما يحدث حين تكتشف امرأة تعتقد أنها زوجة سعيدة أن زوجها لا يطيق نجاحها بل إنه يحاول التحكم في ميراثها، مما يصيبها بالهلع. ولا يوجد ما ينقذها إلا إثبات خيانته لها. وكما قال أحمد عريب، صار حكيم نوزى بهذه السلسلة من الأفلام "شخصية بارزة" في ترسيخ السينما الاجتماعية في المغرب[٣].

ومن المخرجين الآخرين الذين تمكنوا من إخراج سلسلة من الأفلام في هذا العقد مصطفى درقاوى، الذى عانى أيضا من فترة توقف عن العمل بعد فيلمه الأخير. بدأ درقاوى العمل في تسعينيات القرن العشرين بإخراج فيلم *رواية أولى* (١٩٩٢) وهو عن شاب وشابة، "حليمة"، وهى عاملة فى مصنع، و"لعربي"، وهو بائع كتب، يلتقيان ويقعان في الحب لكنهما يواجهان الكثير من المشاكل. وفى فيلم *لعبة فى الماضى* (١٩٩٤) ترحل "تاتاليا" للبحث عن رجل عرفته أمها ذات مرة، وبه شبه ملحوظ من الطالب الموسكوفى الذى أحبته هى نفسها لتوها. ويصور فيلم *الأبواب السبعة لليل* (١٩٩٤) مغامرات رجل اسمه "براهيم"، يرحل للبحث عن ابنه ويقابل صديقه "كمال". وآخر فيلم أخرجه درقاوى فى هذا العقد فيلم طوله ستون دقيقة هو *الحكاية العظيمة* (١٩٩٥) وفيه تؤلف كاتبة قصة تستدعى فيها ذكرى شاب مات فى الحرب.

لكن مخرجين آخرين لم ينجحوا فى صنع أكثر من فيلم واحد. فشقيق مصطفى درقاوى، وهو المصور والمخرج السينمائى محمد عبد الكريم درقاوى، الذى شارك فى إخراج فيلم *يوم العيد* مع دريس قطانى فى ١٩٨٤، كان عليه الانتظار لمدة أربعة عشر عاما كى يخرج فيلمه الأول والوحيد *شارع القاهرة* (١٩٩٨). يتابع هذا الفيلم الصراع العنيف فى الدار البيضاء من أجل مجتمع جديد فى السنوات التى تلت الاستقلال. ونبيل لحلو الذى أخرج أربعة أفلام متتالية فى ثمانينيات القرن العشرين، سرعان ما أخرج بعدها فيلما روائيا طويلا جديدا هو *ليلة قتل* (١٩٩٢)، الذى يحكى قصة "ميلود"، وهو سائق يقع فى حب زوجة

رئيسه، الصحفى "سالم"، مما يدفعه لقتله. لكن بعد هذا الفيلم التزم نبيل لحلو الصمت. وأحمد ياشفين أيضا أخرج فيلما واحدا فقط، هو *خفايا* (١٩٩٥)، وهو فيلمه الثانى، وفيه يستكشف دور النساء فى المجتمع المعاصر من خلال المواجهة بين نموذجين متباينين للسلوك الأنثوى. وفريدة بنليزيد من المخرجات المغربيات القليلات، وقد اضطرت للانتظار لمدة اثنى عشر عاما حتى نهاية هذا العقد لتكمل فيلمها الثانى *كيد النسا* (١٩٩٩)، وهو قصة خرافية عن العنف الذكورى، يعرض هذا الفيلم الساحر كيف فازت ابنة تاجر ثرى بعد الكثير من المتاعب بحب الأمير الوسيم الذى حاول عبثا أن يجعلها تعترف بتفوق الذكور على الإناث.

وقد نجح أربعة مخرجين ذوى خبرة لكنهم مختلفون عن بعضهم البعض فى صنع فيلمين لكل منهم فى هذا العقد. أكمل مؤمن سميحى فيلم *سيدة القاهرة* (١٩٩١)، وصوره فى مصر، متبعا فيه تقاليد الفيلم الاستعراضى المصرى. يحكى هذا الفيلم قصة "جوهرة"، وهى فلاحة تذهب للقاهرة للبحث عن أخيها، فتبقى هناك لتصبح مغنية شهيرة. وسميحى من المخرجين المغربيين القلائل الذين أخرجوا أفلاما روائية طويلة دون تمويل من المركز السينمائى المغربى، لا فى مرحلة السيناريو، ولا فى المسابقات. وفيلمه *وقائع مغربية* (١٩٩٩) المصور على شريط من مقاس ١٦ مللى إنتاج أوروبى مشترك، وفيه ثلاث قصص عن المغرب المعاصرة، واحدة عن أولاد يسيئون السلوك فى ميدان جامع الفناء فى مدينة مراكش، والأخرى عن عشاق يتلاقون ويتبادلون الغزل عند جدران الصويرة، وقصة عن جنون جد وتداعى عائلة بتأثير الهجرة إلى طنجة. وجد سميحى نفسه مهمشا، لكن سهيل بن بركة، رئيس المركز السينمائى المغربى، وهو أيضا منتج ومخرج وموزع وعارض ناجح، ظل الشخصية السائدة فى السينما المغربية. بن بركة له أفلام من الإنتاج المشترك الضخم باهظ التكلفة، وهو يتناول موضوعات ملحمية وتاريخية، ولا تشبه أفلامه إطلاقا أى إنتاج سينمائى مغربى. وأخرج سهيل بن بركة فى تسعينيات القرن العشرين أولا الدراما التاريخية *طبول النار* (١٩٩١)، ثم تلقى تمويلا من المركز السينمائى المغربى مكنه من إعادة مونتاج هذا الفيلم بالكامل، فخرج باسم *فرسان العظمة* (١٩٩٣). فى هذا الفيلم يضحى الأمير

المغربى "عبد الملك" بكل شيء ليستعيد عرش والده، لكنه يموت مسموما فى ميدان القتال فى لحظة انتصاره. وبعد ذلك أخرج بن بركة فيلما طموحا من الإنتاج الضخم فى عام ١٩٩٦ هو *ظل الفرعون*. فى هذا الفيلم، يتغلب "آنهور"، ابن الفرعون، على معارضة المتطرفين لتوليه العرش خلفا لوالده، لكن هذا لا يعترف به وريثا للعرش إلا بعد موت شقيقه التوأم.

أما محمد عبد الرحمن تازى فقد حقق شهرة جديدة بفيلمه الكوميدى *البحث عن زوج امرأتى* (١٩٩٣)، وهو أكثر الأفلام نجاحا على الإطلاق فى المغرب، فقد بلغ عدد مشاهديه حوالى مليون مشاهد (أكثر من ضعف عدد مشاهدى أقرب فيلم منافس له). فى هذا الفيلم يطلّق الحاج "بن موسى"، وهو صائغ ثرى، زوجته الثالثة الجميلة "هدى" ثم يردها مرارا وتكرارا، حتى يكتشف فى الطلقة الثالثة أنه يستحيل أن يردها إلا لو تزوجت بغيره. وبعد هذا الفيلم أخرج تازى من هذا الفيلم جزءا ثانيا أكثر جدية، هو فيلم *لالا حبى* (١٩٩٧)، يتابع فيه المغامرات المنحوسة للحاج "بن موسى" فى بلجيكا بحثا عن زوج زوجته الثالثة، بينما ترعى زوجته الأولى "لالا حبى" الأسرة فى أثناء غيابه. ومن الشخصيات الأخرى الهامة فى التيار الواقعى الملتزم اجتماعيا فى السينما المغربية جيلالى فرحاتى، الذى أخرج فيلم *شاطئ الأطفال المفقودين* (١٩٩١)، وفيه تكتشف "مينا" أنها حامل بعد أن صارت وحيدة بموت حبيبها، لكنها تجد القوة التى تجعلها تقف فى وجه أبيها الذى يقهرها وزوجته الثانية التى تعاديها. وثانى فيلم أخرجه فرحاتى فى عقد التسعينيات هو *خيول الحظ* (١٩٩٥)، وفيه تتلاقى مجموعة من الشخصيات فى طنجة تراودهم جميعا أحلام يائسة بالعبور إلى أوروبا التى تظهر لهم عبر الأفق. وتنتهى جهودهم بالموت.

فى عام ١٩٨٩، حصل عبد الله مصباحى الذى يبلغ من العمر ٥٣ سنة على تمويل ليكمل فيلمه *سأكتب اسمك على الرمال*، وكان قد صوره فى عام ١٩٨٠، ثم عرض باسم *أرض التحدى* فى عام ١٩٨٩. وبالمثل، حصل عبد الله زروالى (المولود فى عام ١٩٣٩) على أموال فى تسعينيات القرن العشرين لإعادة مونتاج

ما صوره من فيلم *الدوامة*، الذى ظل أيضا دون أن يكتمل منذ عام ١٩٨٠، وكانت النتيجة فيلم *أنا الفنان* (١٩٩٥)، الذى يحكى قصة فنان طموح يحلم بأن يصبح نجما دوليا، لكن أسرته ترغمه على التحول لعمل مجز ماليا أكثر من الفن. أما محمد الهبازى فقد توقف نشاطه كمخرج سينمائى لمدة خمسة عشر عاما، تلقى بعدها تمويلا لإخراج فيلمه الثانى *كنوز الأطلس* (١٩٩٧)، وهو دراما تاريخية تحكى عن ابن أكبر مدلل محروم من الميراث، يسعى سعيا فاشلا لاستخدام كنوز الأطلس لاستعادة سلطته المفقودة. أما حامد بنانى فلا تقل الفترة التى مضت ما بين إخراج فيلمه الأول *وشمة* وفيلمه الثانى عن خمسة وعشرين عاما. الفيلم الثانى لحامد بنانى *صلاة للغائب* (١٩٩٥) إعداد سينمائى عن رواية الطاهر بن جلون، ويحكى عن "مختار" الذى يفقد ذاكرته، ويقوم برحلة عبر المغرب لاستعادة ماضيه وذاكرته. وعاد أيضا لعربى بنانى – الذى شارك فى إخراج ثانى فيلم مغربى فى عام ١٩٦٨– للعمل بالإخراج السينمائى بعد سبعة وعشرين عاما بفيلم *جندى المقاومة المجهول* (١٩٩٥). يتناول هذا الفيلم فترة من تاريخ المقاومة الوطنية المغربية بعد نفى الملك محمد الخامس. وأخرج المنتج الخبير محمد لطفى (المولود فى عام ١٩٣٩) أول فيلم له كمخرج وهو فى الثامنة والخمسين من عمره، وهو فيلم *ريسوس أو دم شخص آخر* (١٩٩٦)، وهو عن مخرج سينمائى شاب يهمل خطيبته ليدخل فى علاقة مع مخرجة كندية، حتى تصاب والدته فى حادث فيعود إلى صوابه.

ومن السمات الأخرى المميزة لبدايات تسعينيات القرن العشرين أن أعضاء الجماعة التى أنتجت فيلم *رماد الزريبة* (١٩٧٩) بقيادة مصطفى درقاوى ومحمد رجب بدأوا فى إخراج أفلامهم الأولى. وأبرز من صنع فيلمه الأول فى التسعينيات عبد القادر لاجطع (المولود فى عام ١٩٤٨)، والذى تدرب فى لودز ببولندا، ويرى أن دوره "طرح المجتمع، والممارسات الاجتماعية وتصرفات الناس ونوع العلاقات التى تربطهم ببعضهم البعض على بساط البحث"[٤]. جذب لاجطع انتباه الكثيرين بفيلمه الروائى الطويل الأول *الحب فى الدار البيضاء* (١٩٩١)، فى هذا الفيلم تشعر "سلوى"، وهى تلميذة فى الثامنة عشرة من عمرها، بالقهر فى المنزل،

فتهرب مع الرجل الذى أغواها، وعمره خمسون عاما، ثم تهجره فى سبيل حبيبها الحقيقى، الذى يتضح أنه ابن الرجل العجوز. ثم أخرج لاجطع فيلم *الباب المسدود* (١٩٩٥) الذى يحكى قصة شاب يحرر نفسه من قهر زوجة أبيه ويخرج للبحث عن حياة مستقلة، لكن عرض هذا الفيلم تأخر لسنوات بسبب مشكلات مالية وصعوبات رقابية. أما فيلمه التالى *البيضاوة* (١٩٩٨) فتتضافر فيه خيوط ثلاث قصص عن الدار البيضاء اليوم: قصة رجل مرعوب من البوليس، ومعلمة تتعرض للتحرش بسبب جمالها، وصبى يفسده معلمه المنتمى للأصوليين. وكما يلاحظ محمد جبريل: "أن لاجطع يواجه موضوعات ما زالت محرمة على نطاق واسع، وهو بذلك يلفت النظر إلى الآثار المضطربة لأساليب الحياة 'التقليدية' التى لا تجد تعبيرا عن نفسها الآن إلا فى قوة القهر أو الإخصاء التى يمارسها الأبوان أو غيرهم من ذوى السلطات المعنوية الذين يفضحهم تشوشهم"[٥].

من أعضاء الجماعة أيضا سعد شرايبى (المولود فى عام ١٩٥٢) الذى أخرج فيلم *وقائع من حياة عادية* (١٩٩١) الذى يتتبع فيه آثار لقاء تم بالمصادفة بين صديقين قديمين من أيام المدرسة بعد أن افترقا لحوالى اثنى عشر عاما، وجاء لقاؤهما بعد أن ذهبت بهما الحياة فى اتجاهات مختلفة. وبعد ذلك أخرج فيلم *نساء... ونساء* (١٩٩٨)، الذى يصور مذيعة التليفزيون "زكية" التى فصلت من عملها بسبب آرائها النسوية، وأصدقاؤها الثلاثة الذين يشاطرونها الالتزام المتبادل فى عالم من التحيز والعنف الذكوريين ضدهم. ونور الدين جونجار (المولود فى عام ١٩٤٦) عضو ثالث فى الجماعة أخرج فيلم فيديو بعنوان *ذاكرة زرقاء* (١٩٩١)، وفيلما روائيا طويلا مصورا على شريط من مقاس ١٦ مللى هو *قاعة الانتظار* (١٩٩١)، وفيه يلقى مريض نظرة على ما مضى من حياته وهو ينتظر دوره فى غرفة الاستقبال بعيادة الطبيب.

من الأفلام الروائية الطويلة الأخرى المصورة على شريط من مقاس ١٦ مللى فيلم *إيمر أو الأشواك المزهرة* (١٩٩١) الذى ربما كان أكثر الأفلام تجريبية حيث إن مؤلفه هو التيجانى الشريكى (المولود فى عام ١٩٤٩)، وهو فنان تشكيلى

كتب قبل ذلك سيناريو فيلم حدّة (١٩٨٤) من إخراج محمد أبو الوقار، ووصفه في المواد الدعاية للفيلم بأنه يصور "سلسلة من المواقف يصعب أن يعرف المشاهد ما الذى تقوله الشخصيات أو تفعله فيها"(٦). ولم يخرج التيجانى الشريكى إلا هذا الفيلم الوحيد. ومن الغرباء الآخرين (الذين لم ترد أسماؤهم فى وثائق المركز السينمائى المغربى) نجيب قطرى إدريسا الذى ولد فى الدار البيضاء، لكن لم تكن له علاقات فى مجال صناعة السينما فى المغرب حين عاد بعد عمله بالتدريس فى جامعة كاليفورنيا بلوس آنجلس بالولايات المتحدة الأمريكية ليعرض فيلم *عزيز وإيتو: زفاف مغربى* (١٩٩١) فى مهرجان قرطاج فى عام ١٩٩٢. يصور هذا الفيلم المصور على شريط من مقاس ١٦ مللى، "عزيز"، الإسكافى الشاب الذى يتزوج "إيتو"، وهى فتاة شابة من البربر بعد أن خطر له ذلك فى مهرجان إمليشيل للزفاف، وينجح فى كسب رضا والديه المحافظين رغم الجهود المناوئة التى بذلتها صديقة سابقة له. وأغزر المخرجين الجدد إنتاجا حسن بن جلون (المولود فى عام ١٩٥٠)، الذى أخرج فيلمه الأول *أعياد الآخرين* (١٩٩٠)، وهو دراسة عن ثلاث عائلات تعيش فى جوار لصيق فى أحد الأحياء الفقيرة بمدينة الدار البيضاء. وأخرج بعد ذلك فيلمين متعاقبين، أحدهما فيلم *يا ريت* (١٩٩٣) الذى يتناول المشكلات التى يواجهها "سعيد"، الذى يعد رسالة علمية فى الطب النفسى وهو مهتم بشقيقته التى تعانى من اضطرابات عقلية، ويقع فى الوقت نفسه فى الحب ويمرض مرضا خطيرا. الفيلم الآخر هو فيلم *أصدقاء الأمس* (١٩٩٧) وهو عن فتاة شابة ترغم على العمل لتسد نفقات علاج شقيقها، وتجد وظيفة قارئة لرجل أعمى. وحين تستمع إلى ذكريات هذا الرجل، تدرك أنه صديق الطفولة المرور لوالدها، مما يؤدى إلى لقاء سعيد بينهما. صار بن جلون بأفلامه هذه شخصية مركزية فى السينما المغربية، وهو يتبع طريق الالتزام الاجتماعى الذى رسمه حكيم نورى وجيلالى فرحاتى وعبد القادر لاجطع.

وفى عام ١٩٩٧، ظهر أخيرا جيل جديد حقا بظهور فيلم مكتوب، وهو الفيلم الروائى الأول لنبيل عيوش (المولود فى عام ١٩٦٩)، الذى أخرج قبل ذلك ثلاثة أفلام روائية قصيرة. هذا الفيلم من أفلام الرعب، وهو عن امرأة شابة خطفت

واغتصبت حين كانت تحضر مؤتمرا فى تونس مع زوجها، لكنها تستعيد علاقتها بزوجها من خلال رحلة إلى الجنوب. حقق هذا الفيلم نجاحا تجاريا هائلا فى المغرب، وفتح الطريق أمام مخرجين شبان آخرين. واستمر عيوش نفسه فى العمل فأخرج فيلم *على زووا* (١٩٩٩)، وهو دراسة بارزة عن أطفال الشوارع، يذكرنا أحيانا ببونويل فى مزجه بين العنف والصور السيريالية، فقدم بذلك صورة صادقة عن الحياة فى الأحياء الشعبية الفقيرة للدار البيضاء كما يراها. وسرعان ما تبع هذا ظهور الأفلام الأولى لثلاثة مخرجين جدد. أخرج المنتج محمد إسماعيل (المولود فى عام ١٩٥١) فيلم *أوشتام* (١٩٩٨)، وهو ميلودراما بربرية عن رجل كفيف أوتوقراطى وولديه، تدور أحداثه فى زمن الاحتلال الإسبانى فى أربعينيات القرن العشرين. وفيلم *باى باى سويرتى* (١٩٩٨) هو الفيلم الأول لداود أولاد سيد (المولود فى عام ١٩٥٣)، الذى أخرج قبل ذلك العديد من الأفلام التسجيلية القصيرة الهامة. يصور هذا الفيلم "قاسم"، وهو رجل استعراض محنك يسافر حاملا عجلة الحظ التى يمتلكها، ويقوم بآخر رحلة له إلى الجنوب، يصحبه ولده "لعربى"، وهو ابن عدوانى غير متعاطف مع والده، و"ربيع"، وهو راقص شاب يحب ارتداء ملابس النساء. وأخرج دريس شويكا – صاحب الخلفية التليفزيونية – فيلم *مبروك* (١٩٩٩)، وهو قصة خفيفة الظل، عن لقاء بين "ميلود" وحماره "مبروك"، وبين "ليسينيا"، وهى سائحة أوروبية ثرية.

تونس:

لما كانت ثمانينيات القرن العشرين فترة تجديد فى صناعة السينما التونسية، فإن بدايات تسعينيات القرن العشرين كانت فترة ترسيخ هذه السينما إلى حد بعيد، بكمية الأفلام التى أخرجها مخرجون ذوو خبرة سابقة فى إخراج الأفلام الروائية الطويلة. وقد ظهر مخرجون جدد قرب نهاية العقد، لكنهم فشلوا فى معظم الحالات فى ترك أثر ذى قيمة. المخرج الأهم لنهايات ثمانينيات القرن العشرين وبدايات تسعينياته هو أحمد عطية (المولود فى عام ١٩٤٦)، وهو منتج أول فيلم روائى

طويل لنورى بوزيد، وفريد بوغدير، ومفيدة تلاتلى والمنصف ذويب، وهو أيضا منتج الفيلم الجماعى حرب *الخليج وبعده؟* (١٩٩٢)، الذى أتاح لخمسة مخرجين عرب تقديم تأملات قصيرة عن الوضع فى أعقاب حرب الخليج، تمزج ما بين التسجيلى والروائى. وبلغ إجمالى المخرجين التونسيين الذين عملوا فى تسعينيات القرن العشرين تسعة عشر مخرجا، منهم تسعة مخرجين جدد، وصنعوا جميعا ثلاثة وعشرين فيلما.

وكان أكبر نجاح للسينما التونسية فى بدايات تسعينيات القرن العشرين (استمرارا لعمل أحمد عطية مع نورى بوزيد فى نهايات ثمانينيات القرن العشرين) سلسلة من الأفلام تتابعت بسرعة وراء بعضها البعض وأخرجها مخرجون من جيل أحمد عطية (أى أنهم ولدوا فى أربعينيات القرن العشرين). أتى أول نجاح فى العقد الجديد مع الفيلم الروائى الطويل الأول المبهر لفريد بوغدير، وهو فيلم *الحلفاوين* (١٩٩٠) الذى عبر عن الطفولة تعبيرا مرحا رائعا. فى هذا الفيلم يبدى صبى نشأ فى تونس وشب عن الطوق اهتماما شديدا بالذهاب إلى حمام النساء، الذى تصطحبه إليه والدته الغافلة عما يدور فى ذهنه. والفيلم الروائى الطويل التالى لبوغدير *صيف حلق الوادى* (١٩٩٥) – الذى أنتجه بنفسه – قصة مركبة تتتبع العلاقات المتبادلة بين ثلاث أسر صديقة –لاسيما البنات الثلاث – فى أثناء عطلة قضوها فى منتجع حلق الوادى. وكانت هذه العلاقة الطيبة المتبادلة بين الأسر الثلاث سبيلا لتخطى الحواجز العرقية والدينية، فإحدى العائلات كانت أوروبية، والأخرى عربية والثالثة يهودية. الفيلم دعوة حارة للتسامح، وفيه الكثير من اللحظات الكوميدية الرفيعة، لكن تنقصه العوامل الخاصة التى جعلت من *الحلفاوين* فيلما ناجحا على المستوى الدولى. وكان نورى بوزيد عاملا محوريا للنجاح الذى تحقق فى العقد الجديد، إذ أخرج فيلم *بيزناس* (١٩٩٢)، الذى يسبر غور التناقضات فى حياة "روفة"، الذى يبيع نفسه للسياح، لكنه يظل يمارس القهر على أخته وصديقته، والذى يحب وطنه لكنه يحلم بأوروبا. وبعد ذلك بخمس سنوات أخرج نورى بوزيد فيلمه الروائى الطويل الرابع، الذى ركز هذه المرة على مشكلات النساء وقضايا المرأة، وهو فيلم بنت *فاميليا* (١٩٩٧). الفيلم عن ثلاث نساء:

"أمينة" التى تعانى من العنف في المنزل، و"عايدة"، وهى امرأة مطلقة، و"فتيحة"، وهى لاجئة جزائرية. تجتمع النساء الثلاث لتقديم الحب والسلوى لبعضهن البعض، حتى تتفرق بهن سبل الحياة مرة أخرى.

ثالث أعضاء المجموعة هو المنصف ذويب (المولود فى عام ١٩٥٢)، الذى كان قد اشتهر بالفعل بفضل أفلامه الروائية القصيرة المتميزة[٧]. لكنه لم يحقق القدر نفسه من النجاح مقارنة بفيلمه الروائى الطويل الأول *يا سلطان المدينة* (١٩٩٣) الذى يحكى قصة عروس شابة تحلم بالهرب من المدينة بمعونة شقيق زوج المستقبل، وهو الأحمق المبروك "فرج"، لكنها تكتشف أن استكشافهما لحدود الحرية لم يعد عليها إلا بالمصائب. وعاد أحمد عطية وفريق الإنتاج الذى يعمل معه لأفضل أشكال عملهم بالفيلم الأول المتميز للمونتيرة السابقة مفيدة تلاتلى (المولودة فى عام ١٩٤٧)، وهو فيلم *صمت القصور* (١٩٩٤)، وفيه تتذكر "عالية" التى تبلغ من العمر الثانية والخمسين نشأتها فى قصر الباى، حيث كانت أمها تعمل خادمة. ويبنى فحصها لذكرياتها صورة حية لمعاناة النساء ومقاومتهن. وكلثوم بورناز (المولودة فى عام ١٩٤٥) مخرجة معاصرة لمفيدة تلاتلى، أخرجت عدة أفلام روائية قصيرة، ثم أخرجت فيلمها الروائى الطويل الأول الذى أنتجته إنتاجا مستقلا *كسوة – الخيط الضائع* (١٩٩٧). فى هذا الفيلم تعود "نزهة" من فرنسا إلى الوطن بمناسبة زفاف شقيقها، لكنها تجد نفسها وقد تركت وحيدة حين يذهب أهلها للحفل. وفى بحثها عن أسرتها، تتجول خلال تونس فى الليل وهى ترتدى الكسوة، وهى ثوب الزفاف التقليدى الغالى، وتتنسل خيوط الكسوة تدريجيا.

فى بدايات تسعينيات القرن العشرين ترسخت سمعة عدد من الشخصيات الهامة فى السينما التونسية. من هؤلاء ثالثة ثلاثى المخرجات التونسيات اللاتى نشطن فى العمل فى تسعينيات القرن العشرين، سلمى بكار، التى انتظرت لمدة سبعة عشر عاما لتكمل فيلما روائيا طويلا جديدا، هو *رقصة النار* (١٩٩٥)، وهو رواية عن القصة الحقيقية لشخصية واقعية، وهى "حبيبة مسيكة"، المغنية والراقصة التى كان لها جمهورها الخاص من المعجبين المخلصين، على الرغم من أن

جرأتها قد سببت صدمة شديدة للجمهور التونسى فى عشرينيات القرن العشرين. يقدم الفيلم شخصية نسائية قوية، وتدور أحداثه فى فترة تاريخية محددة بوضوح. أما ناصر خمير الذى حقق نجاحا كبيرا فى المهرجانات الدولية بفيلمه *الهائمون*، فقد أخرج فيلما جديدا استكشف فيه ثراء تقاليد الحكى الشفهى، هو فيلم *طوق الحمامة المفقود* (١٩٩٠). تدور أحداث هذا الفيلم فى القرن الحادى عشر، فى ذروة الحضارة الأندلسية، ويقدم الأحداث الغامضة التى تنتج عن بحث خطاط شاب عن الحب والمعرفة. وقد اشترك اثنان من مخرجى الثمانينيات هما محمود بن محمود وفاضل جعيبى فى إخراج فيلم *شيشخان* (١٩٩٢)، وهو قصة حزينة قائمة عن أسرار العائلات وعداواتها، يركز على سرقة سوار [ماسيا] (الشيشخان الذى يظهر فى عنوان الفيلم)، ويعالج حب محكوم عليه بالفشل بين أرستقراطى مسن وفتاة شابة. وبعد ذلك أخرج محمود بن محمود وحده فيلما روائيا طويلا آخر هو *قيلولة الرمان* (١٩٩٩)، وهو دراسة طموحة للتوترات القائمة بين العالم العربى وإفريقيا السوداء. فى هذا الفيلم، يعود أب بابنته من السنغال إلى الوطن ليجعل منها مواطنة تونسية حقة. تجد الفتاة صعوبة فى الانتقال كما تجد انفصال والديها مؤلما (علما بأن أمها فرنسية). ويؤدى تعصب الوالد المفهوم ضمنا وفترات صمته، وأكاذيبه الماضية مباشرة إلى النهاية التعيسة للفيلم. وقد أخرج محمد على العقبى فيلمه الثانى *الزازاوات* (١٩٩٢) بمزاج مختلف تماما عن فيلم *قيلولة الرمان*، وهو فيلم كوميدى حقق نجاحا كبيرا. الفيلم قصة خفيفة الظل عن أربعة شبان يتورطون عاطفيا عندما يزورون ملهى ليليا هو ملهى لا فاج (وتعنى "الموجة"). وقرب نهاية العقد، أخرج الطيب لوحيشى فيلمه الروائى الطويل الثالث *عرس القمر* (١٩٩٨)، وفيه يستمتع خمسة شبان من مدينة تونس بالإحساس بالحرية والتفوق حتى يموت أحدهم فى حادث فتنتهى سعادتهم.

عدا ذلك جاءت النتائج مختلطة، خاصة بالنسبة لمن كان لهم وقع فى سبعينيات القرن العشرين. قوبل بعض المخرجين بالترحاب عند عودتهم للظهور إلا أنهم لم يضيفوا كثيرا لسمعتهم، ومن هؤلاء رشيد فيرشيو الذى أخرج فيلمين فى هذا العقد. فى فيلم *الخريف ٨٦* (١٩٩١) تؤدى التحقيقات التى يجريها صحفى إلى

وقوعه فى صراعات مع السلطات، أما فيلم *كش ملك* (١٩٩٥) فهو عن رئيس دولة إفريقية أطيح به فيأوى إلى قلعة نائية منعزلة حيث يفكر فى مصيره وموقف زوجته وأنصاره. أما براهيم باباى مؤلف *وغدا؟*، فقد قدم معالجة واقعية مشابهة فى فيلم *ليلة السنوات العشر* (١٩٩١)، الذى يحكى قصة عاشقين سابقين يتقابلان بعد مرور عشر سنوات سارت خلالها حياة كل منهما فى طريق مختلف. واستمر رضا الباهى فى السعى إلى النجاح على المستوى الدولى، مما جعله يختار اتجاها فرنسيا لدراسته الدرامية عن النضال الفلسطينى فى فيلم *الخطاف لا يموت فى القدس* (١٩٩٤). هذا الفيلم من الأفلام القليلة التى صنعت فى شمال إفريقيا لتتناول الأوضاع خارج بلدان المغرب العربى، وهو يتناول بشفافية المشكلات التى يواجهها صحفى فرنسى فى فلسطين التى تحتلها إسرائيل.

وظهر فى بدايات تسعينيات القرن العشرين مخرجون جدد من مواليد خمسينيات القرن العشرين، عرضت أعمال الكثير منهم فى مهرجان الفيلم التونسى، وهو مهرجان قرطاج، لكن لم يحقق الشهرة على المستوى القومى إلا القليل منهم، ناهيك عن المستوى الدولى. يشمل هؤلاء المخرجون الجدد على عبيدى (المولود فى عام ١٩٥٠)، الذى أعد فيلمه الأول *برق الليل* (١٩٩٠) عن رواية لبشير خرايف، وله رواية أخرى أعد عنها فيلم *خليفة الأقرع* الذى عرض فى ستينيات القرن العشرين، وهو الفيلم الروائى الطويل الأول لحمودة بن حليمة. يدور فيلم *برق الليل* عن إمبراطور من القرن السادس عشر يطلب العون فى نضاله ضد العثمانيين، وهذه هى الخلفية التى تدور فيها قصتى حب، بطل إحداهما العبد "برق الليل" وبطل الأخرى سيده "شاشو". وبعد ذلك أخرج عبيدى فى هذا العقد فيلما من نوع مختلف تماما، هو فيلم *رديف ٥٤* (١٩٩٧) الذى يصور شخصيتين مختلفتين تمام الاختلاف (الفرنسى "فرانسوا"، والتونسى "براهيم")، يصلان إلى رديف على متن نفس الباخرة التى أبحرا بها من مارسيليا، ويجدان أن خيوط حياتهما قد تشابكت فى سياق النضال التونسى من أجل التحرر فى عام ١٩٥٤. أما فيتورى بالهيبة (المولود فى عام ١٩٥٠) فأخرج فيلم *القلوب الهائمة* (ويعرف أيضا باسم *رقية*) (١٩٩٠) وهو عن قضايا المرأة، إذ يصور امرأة تناضل لنيل استقلالها وترفض الزواج بعد وفاة زوجها.

وظهر أحمد جميعي للمرة الأولى في مهرجان قرطاج في عام ١٩٩٤ بفيلمه *ريح الأقدار* (١٩٩٣)، الذى يحكى قصة رجل يجد صعوبات جمة في علاقته بالمرأتين اللتين في حياته: أمه وزوجته. وفي المهرجان نفسه عرض الفيلم الروائي الطويل الأول لعز الدين فازاى ميلليتي (المولود في عام ١٩٥٧)، وهو فيلم *الساحر* (١٩٩٤)، الذى يحكى قصة صبي في العاشرة من عمره من أصول ريفية يجد نفسه وحيدا في البيت عندما يرحل والداه إلى فرنسا بحثا عن عمل. يعيش الصبي حرا في فعل ما يريد، وفي ذات يوم يصنع صندوقا سحريا يعتبره جهاز عرض سينمائي خاصا به. وفي نهاية العقد ظهر مخرج جديد، هو الممثل محمد بن سماعيل (المولود في عام ١٩٥٣)، وفيلمه الأول هو *غدوة نحرق* (١٩٩٨). يرسم الفيلم آخر أيام "لطفي"، الذى يعود منهكا إلى تونس بعد عشرين سنة من البحث عن النجاح في أوروبا، ويسعى للأماكن والناس الذين عرفهم في طفولته. أما أنجح مخرج من هذا الجيل الجديد – وأصغرهم سنا – فهو محمد زران (المولود في عام ١٩٥٩)، الذى أخرج فيلم *السيدة* (١٩٩٦)، الذى يتيح مساره التأمل المدقق لانقسامات تونس في الزمن الحديث.

سينما المهجر:

إن الأفلام التى أخرجها مخرجون ذوو أصول مغاربية في أوروبا تصلح أمثلة للوضع المثمر الذى يتوفر للمخرج الذى يقف بين ثقافتين، لكن تسمية أعمالهم باسم "بَرَع"، أو حتى "سينما المهجر" لا يفيدنا بشيء؛ لأن هذه التسميات العامة من شأنها إبهام الاختلافات الكبيرة بين المخرجين الذين يصنفون تحت هذه الفئات. من المؤكد أن الأفلام التى أخرجها مخرجون من أصول مغاربية في فرنسا لا تقتصر أبدا على معالجة موضوع الهجرة، بل تعبر بشكل روائي عن الكثير الجم من أشكال الاغتراب الموجودة في المجتمع الحضرى الحديث.

استمر المخرجون الثلاثة الجدد المقيمون في فرنسا الذين ظهروا للمرة الأولى في ثمانينيات القرن العشرين في العمل وأنتجوا إنتاجا غزيرا في تسعينيات القرن العشرين. أخرج مهدى شريف فيلم في *أرض الجولييتات* (١٩٩٢)، الفيلم عن ثلاث نساء لم يلتقن ببعضهن من قبل أبدا، ينقطع بهن الطريق بسبب إضراب

فى السكك الحديدية، ومع تعارفهن، يبدأن فى الكشف عن تفاصيل حياتهن. وعبد الكريم بهلول أخرج ثلاثة أفلام روائية طويلة، الأول كوميديا هزلية بعنوان *مصاص دماء فى الفردوس* (١٩٩١)، وهو عن امرأة أحسنت تربيتها فى باريس تبدأ فجأة فى الحديث باللغة العربية، ويبدو أن الفضل فى هذا يرجع إلى قوة "توسفير"، وهو عربى يعيش فى منطقة كليشى. الفيلمان التاليان لبهلول قدما دراسة أكثر واقعية عن حياة المهاجرين. يقدم فيلم *أخوات النجع* (١٩٩٦) قصة مراهقتين تعيدان استكشاف بعض تراثهما الجزائرى من خلال لقائهما بالصدفة حين ينقطع بهما الطريق فتبيتان فى باريس، أما فيلم *ليلة المصير* (١٩٩٧) فيتناول عواقب مشاهدة أحد المهاجرين لجريمة قتل وتعرفه على الجانى. أما رشيد بوشارب فأخرج خمسة أفلام روائية طويلة فى تسعينيات القرن العشرين. الفيلم الأول من هذه الأفلام هو *شاب* (وهو إنتاج فرنسى-جزائرى مشترك فى عام ١٩٩٠)، الذى يحكى عن "مروان"، وهو شاب من البَرَع، قضى كل حياته فى فرنسا لكنه احتفظ بجنسيته الجزائرية. يبعد مروان إلى الجزائر، ويلتحق بالجيش الجزائرى، وهناك يقع فى حب امرأة يحاول الهروب منها. بعد ذلك أخرج بوشارب فيلمى *سيجو* (١٩٩٢) و *سنوات ممزقة* (١٩٩٢)، وهو دراسة عن الجزائر ما بعد الثورة، واضطر لتصويره فى تونس. فى هذا الفيلم يعود مقاتلان إلى الوطن فى عام ١٩٤٥ بعد أن حاربا ضد الألمان، ويشهدان الأحداث التى ستغير وجه الجزائر. وبعد ذلك أخرج دراسة عن يتامى فييتنام بعنوان *تراب الحياة* (١٩٩٤)، عن كتاب بعنوان *تل فانتا* من تأليف "دويا أنّه"، وهو عن ثلاثة أطفال من أصل آسيوى – أمريكى مختلط يحتجزون فى معسكر لإعادة تربيتهم بعد سقوط سايجون. وبعد ذلك عاد بوشارب إلى موضوع جالية المهاجرين فى فرنسا بفيلم *شرف أسرتى* (١٩٩٧)، الذى يحكى قصة شابة متحررة من الجيل الثانى للمهاجرين، هى "نورا"، التى تمر بتجربة زواج مرتب تقليديا بعد أن تجد نفسها حبلى من حبيبها الفرنسى، لكن الأمور لا تسير كما تشتهى نورا.

ومن المخرجين الجدد لعقد التسعينيات عمور حكار المولود فى عام ١٩٥٨ فى الجزائر، والذى شب فى مدينة بيزانسون بفرنسا، وهو مخرج فيلم *جو سيئ للحرامى* (١٩٩٢) الذى يحكى عن رجل فى الثلاثين من عمره تنقلب حياته رأسا على عقب حين يتلاعب به البعض للقيام بمحاولة سرقة منحوسة. ومن هؤلاء المخرجين الجدد أيضا مالك شيبانى المولود فى عام ١٩٦٤ فى فرنسا لأبوين من أصل قبائلى، وقد أخرج فيلمين روائيين طويلين، أحدهما فيلم *سداسى الأضلاع* (١٩٩٣) الذى يتناول حياة خمسة أصدقاء شبان فى ضاحية فرنسية تفرقهم الأحداث، وفيلم *فرنسا الحلوة* (١٩٩٥)، الذى يحكى عن صديقين شابين يشهدان عملية سرقة ويتمكنان من الحصول على المسروقات، ويأملان أن يحققا أحلامهما بها، لكن الرياح لم تجر بما تشتهى السفن. وكريم دريدى (المولود فى عام ١٩٦١) هو المخرج التونسى الوحيد الذى يعمل فى فرنسا، وقد أخرج ثلاثة أفلام، واحد فقط منها هو الذى يتناول مشكلات المهاجرين. فى فيلم *بيجال* (١٩٩٤) تسقط راقصة الاستبرتيز "فيرا" والنشالة "فيفي" معا حين يقتل شريكاهما في أعمال العنف فى بيجال. أما فيلم *باى باى* (١٩٩٥) فيتتبع مغامرات شقيقين شابين من بيلفيل يعدان لرحيل أصغرهما من مارسيليا - التى انتشرت فيها المخدرات والتعصب العرقي - إلى الجزائر. وفيلم *خارج اللعب* (١٩٩٨) يختلف عنهما فى تركيزه على اثنين من الممثلين الشبان يجدان نفسيهما بالصدفة وسط حفل عشاء لنجوم السينما فيقرران أخذهم رهائن.

أما أحمد بو شعلة فهو مولود بالجزائر ويحمل الجنسية الجزائرية، وقد ولد فى عام ١٩٥٦، لكنه يعيش فى فرنسا منذ كان فى السادسة من عمره؛ وأول أفلامه كريم (١٩٩٥)، الذى يحكى عن سجين تفرج عنه السلطات بعد أن قضى فى السجن ستة عشر عاما، ويسعى للبحث عن ابنته "ياسمين". يتوه السجين فى عالم لا يعرفه ويمضى فيه يائسا، وينقذه لقاؤه بـ "نورا"، وهى مدمنة مخدرات فى السابعة عشرة من عمرها. وقد أخرجت مخرجتان أفلاما روائية طويلة أيضا. إحداهما رشيدة كريم (المولودة فى عام ١٩٥٥)، التى أخرجت عدة أفلام قصيرة، ثم أخرجت فيلما روائيا طويلا ذا ميزانية ضئيلة، وهو فيلم *تحت أقدام النساء*

(١٩٩٦)، الذى يتتبع تقدم الوعى السياسى لإحدى النساء (وحبها العظيم لحياتها) فى سياق نضال جبهة التحرير القومية الجزائرية فى فرنسا من أجل التحرر. وعلى عكس ذلك، ابتعدت زايدة غراب - فولتا (المولودة فى عام ١٩٦٦) فى فيلمها *اترك شيئا من الحب* (١٩٩٨) عن سياق بلدان المغرب العربى لتقدم دراسة عن صراع الأجيال الذى ينتهى بالتفاهم بين ثلاث نساء (أم وابنتيها) يضطررن للعيش تحت سقف واحد. وكريم طرايدية (المولود فى عام ١٩٤٩) هو المخرج الوحيد جزائرى المولد الذى يقيم فى هولندا (التى يعيش فيها منذ عشرين عاما)، وقد بدأ أيضا بفيلم روائى طويل هو *العروس البولندية* (١٩٩٨)، الذى يدين بالكثير لحياته فى أوروبا أكثر مما يدين لأصوله المغاربية. يحكى الفيلم عن مهاجرة غير شرعية إلى بولندا ترغم على العمل بالدعارة لكنها تهرب وتجد حياة جديدة مع مزارع هولندى.

ومن الأعمال الأخرى التى أنتجتها هذه الجماعة المفككة من المخرجين الجدد الفيلم التسجيلى المشهود له بالتميز *فى بيت أبى* (١٩٩٧)، الذى أخرجته فاطمة قبلى قوازّانى، التى ولدت فى المغرب فى عام ١٩٥٩، لكنها تعيش فى هولندا منذ عام ١٩٧٠، يبحث الفيلم فى قضية العذرية قبل الزواج فى المغرب، ويمزج ما بين الذكريات والخبرات الشخصية. فاز الفيلم بالجائزة الكبرى فى المهرجان القومى للسينما المغربية الذى عقد فى الدار البيضاء فى عام ١٩٩٨، على الرغم من أن المخرجة لم تكن معروفة فى المغرب، ولم تكن لها أية صلات بصناعة السينما هناك. ومن الأفلام المتميزة بالقدر نفسه فيلم *العيش فى الفردوس* (١٩٩٨)، وهو دراسة روائية لحى من أحياء الصفيح فى مدينة نانتير فى ١٩٦١- ١٩٦٢، حيث تتشتت الأسر فى صراعها من أجل البقاء، فيتحول الزوج إلي الخداع بينما تختار زوجته الكفاح. لكن فى هذا المجتمع المحلى تضامن حقيقى. كان هذا الفيلم الذى صور فى تونس هو الفيلم الأول للمخرج بورليم جويردجو الذى ولد فى باريس فى عام ١٩٦٥ من أصل جزائرى، وقد تغلب على كل الأصوات المغاربية المعارضة لفوزه بالجائزة الأولى فى مهرجان قرطاج السينمائى فى عام ١٩٩٨، وهى جائزة التانيت الذهبى.

ومن بين المخرجين السبعين الذين أخرجوا الأفلام الروائية الطويلة التى صنعت فى بلدان المغرب العربى فى تسعينيات القرن العشرين، وعددها ١٠١ فيلما، أربعة وثلاثون مخرجا جديدا، أى حوالى نصفهم. لكن يصعب التعميم بشأن التطورات التى حدثت فى هذا العقد الذى شهد الانهيار التام لصناعة السينما فى الجزائر، على الرغم من سيادتها السابقة، وظهور سياسات تمويل مستنيرة فى المغرب.

فى الجزائر بلغ عدد المخرجين الجدد أكثر من نصف إجمالى المخرجين بقليل (أربعة عشر من بين ستة وعشرين). وفيما عدا مخرج واحد ولد فى ثلاثينيات القرن العشرين (محمد حلمى، وهو مخرج تليفزيونى محنك أخرج فيلمه السينمائى الأول الذى عرض بدور السينما) وواحد ولد فى ستينيات القرن العشرين (مالك، ابن محمد لاخضر حمينه)، ولد المخرجون الجدد جميعا فى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين (خمسة فى كل عقد منهما)، بما يعد تجديدا لشباب السينما القومية. وعقب زيادة الإنتاج فى السنوات الأولى من العقد حدث توقف تقريبى تحت وطأة ضربتين: الانهيار التنظيمى، والقلاقل الاجتماعية. وفى نهاية العقد، كاد تصوير الأفلام فى الجزائر ينعدم.

وفى المغرب، حيث سجل إنتاج يبلغ اثنين وأربعين فيلما، لم يكن بين المخرجين الاثنين والأربعين إلا أحد عشر مخرجا جديدا، على الرغم أن أربعة من هؤلاء الجدد تمكنوا من إتمام أكثر من فيلم للواحد منهم. ومن حيث تاريخ الميلاد، يتسع نطاق فترة ميلاد المخرجين الجدد فى المغرب (من ١٩٣٦ إلى ١٩٦٩). وفى بدايات العقد، بدا أن المركز السينمائى المغربى يحابى كبار السن على حساب الشباب، فأتاح إخراج الفيلم الأول للمنتج محمد لطفى الذى كان فى الثامنة والخمسين من عمره، وموّل الفيلم الثانى الذى عاد به المخرج حامد بنانى إلى الساحة وهو فى الخامسة والخمسين من عمره، والفيلم الثانى كذلك لكل من المخرجين عبد الله زروالى وهو فى السادسة، الخمسين من عمره، ومحمد الهبازى وهو فى التاسعة والخمسين من عمره، والعربى بنانى وهو فى الخامسة والستين

من عمره، بل منح مالا لإكمال فيلم مريم *بنت الناصرة*، وهو آخر فيلم أخرجه المخرج الفرنسي جان ديلانوى البالغ من العمر سبعة وثمانين عاما، وصوره فى المغرب فى عام ١٩٩٥. لكن المركز السينمائى المغربى تحول فى وقت لاحق من العقد للتركيز على المخرجين الأصغر سنا. وقد كانت خطته للتمويل منذ البداية تغطى الأفلام القصيرة بالإضافة إلى الأفلام الروائية الطويلة، وصار من المقبول أن قيام مخرج شاب بإخراج ثلاثة أفلام قصيرة ناجحة مثلا يؤهله للحصول على تمويل فى المستقبل لفيلم روائى طويل. وقد ساعدت هذه الطريقة الجديدة على ظهور نبيل عيوش وداود أولاد سيد فى نهايات تسعينيات القرن العشرين.

وفى تونس كان سبعة من المخرجين الجدد التسعة الذين ظهروا فى تسعينيات القرن العشرين من مواليد الخمسينيات. ومما له دلالة أن ممثلى مواليد أربعينيات القرن العشرين من المخرجين الجدد تماما كانتا المخرجتين مفيدة تلاتلى وكلثوم بورناز، وقد تخرجت كلتاهما فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بفرنسا، وكان معاصروهما من المخرجين الذكور قد حصلوا على فرصة إخراج أفلامهم الأولى منذ عشرين عاما سابقة على تسعينيات القرن العشرين.

وبالنسبة لخلفيات المخرجين الجدد فى بلدان المغرب العربى، نجد التنوع المألوف والتقسيم الذى يكاد يكون متساويا بين من حصلوا على تدريب رسمى، ومن لم يحصلوا على مثل هذا التدريب. من جهة، نجد معاهد السينما المعتادة، حيث تعلم يحيى ديبوب فى عام ١٩٦٧فى معهد السينما الجزائرى (الذى لم يدم طويلا)، ودرس بلقاسم حجاج فى المعهد القومى لفنون العرض وتقنيات البث ببلجيكا، ودرس رشيد بن علال، ومفيدة تلاتلى، وكلثوم بورناز، ومحمد لطفى ونور الدين جونجار فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بفرنسا، ودرس داود أولاد سيد فى المؤسسة الأوروبية لمهن الصورة والصوت بفرنسا، وحضر حسن بن جلون وربيع بن مختار ومحمد زران دورات دراسية أخرى فى فرنسا. ودرس عبد القادر لاجطع فى لودز، ورباح بوبيراس وعز الدين مدور فى معهد السينما السوفييتى بموسكو، ودرس على عبيدى فى رومانيا، ودرس نجيب قطرى

إدريسا في الولايات المتحدة الأمريكية. ومن جهة أخرى، أتى المنصف ذويب من حركة هواة السينما التونسيين التى يمثلها الاتحاد التونسى للسينمائيين الهواة، كما أتى دريس شويكة وسعد شرايبى من الحركة النظيرة فى المغرب التى يمثلها الاتحاد القومى لنوادى السينما المغربية، وكان فازاى ميلليتى و محمد حلمى ممثلين، ودرس محمد بن سماعيل و نبيل عيوش الدراما بباريس، كما درسها مالك لاخضر حمينه فى الولايات المتحدة الأمريكية. وأتى مخرجون آخرون من التلفزيــون (عبد الرازق هلال، وحاج رحيم، ومحمد إسماعيل)، وأتى بعض المخرجين القلائل من مهن أخرى، فقد كان فيتورى بالهيبة معلما، وتشيرجى فنانا تشكيليا، وسعيد ولد خليفة صحفيا، وحفصة زيناى قوديل روائية.

بدأت تسعينيات القرن العشرين بإنتاج غزير نسبيا فى بلدان المغرب العربى الثلاثة، دون إشارة إلى كارثة إعادة التنظيم التى أتت بعد ذلك لتشل حركة السينما الجزائرية. وباستثناءات واضحة ومؤكدة، يوجد شعور بأن أفلام تسعينيات القرن العشرين امتداد للثمانينيات، وهذه سمة بارزة مميزة للعقد الجديد. لكن ما زالت هناك محاولات قليلة جدا للنظر خارج بلدان المغرب العربى. ففيلم *زهرة اللوتس* الذى أخرجه عمار العسكرى بإنتاج فيتنامى-جزائرى مشترك، وفيلم *الخطاف لا يموت فى القدس* الذى أخرجه رضا الباهى، وأفلام سهيل بن بركة التى أنتجت إنتاجا مشتركا هى الأفلام الوحيدة التى أنتجت فى هذا العقد بوجهات نظر أكثر اتساعا. بل إننا نشعر بهذا الامتداد من العقد الماضى فى الجزائر فى بدايات تسعينيات القرن العشرين، إذ أخرج براهيم تساكى دراسة أخرى عن الأطفال، وأخرج محمود زمورى فيلما تهكميا آخر، ونجد المزيد من السمات الشخصية لدى جان بيير ليدو، وأخرج عكاشة تويتا دراسة أخرى عن أنواع الولاء المختلطة بين الأعراق المختلفة. وفى المغرب، أتاح ازدياد الإنتاج فرصة للمخرجين الهامين مثل مصطفى درقاوى، وحكيم نورى، وجيلالى فرحاتى إلى توسيع إنتاجهم، متابعين الأفكار نفسها التى شغلتهم فى العقد السابق، لكن دون أن يحققوا تقدما كبيرا لدى المشاهدين على المستوى الدولى. وقد حاول نور الدين جونجار والتيجانى الشريكى إحياء قطاع الفيلم التجريبى المغربى، لكن أفلامهما الروائية الطويلة المصورة

بالأبيض والأسود على شرائط من مقاس ١٦ مللى لم تجد استجابة كبيرة. وفى تونس أيضا نجد الظاهرة نفسها: فقد أكمل نورى بوزيد ثلاثيته الفيلمية المفككة التى تتناول الهوية الذكرية، وأكمل براهيم باباى إعدادا واقعيا جديدا، وقدم ناصر خمير نظرة أخرى على الإرث الأندلسى. إن هؤلاء المخرجين الذين سعوا من قبل إلى الوصول إلى المزيد من المشاهدين على المستوى الدولى باستخدام مسرحيات ولغات أجنبية (المصرية بالنسبة لمؤمن سميحى، والفرنسية بالنسبة لرضا الباهى ورشيد فيرشيو) قد استمروا فى المسعى نفسه، لكن دون أن يحققوا نجاحا تجاريا أيضا. وفى عدة حالات، تعلو الأفلام التى أنتجت فى تسعينيات القرن العشرين على التى أنتجت قبل ذلك، لكن غابت صدمة الجديد وغير المتوقع عن أعمال معظم المخرجين ذوى المكانة.

أما الأفلام التى خرجت عن هذه القاعدة فتعد لا جدال من أهم أفلام هذا العقد. ففيلم *البحث عن زوج امرأتى* لمحمد عبد الرحمن تازى – مثلا – كان من أولَ الأفلام المغربية التى نافست – بنجاح – الأفلام الأمريكية الناجحة فى الوطن، علاوة على تحقيقها لتوزيع أجنبى واسع النطاق (نسبيا). إن هذه الشهرة التى حازتها الأفلام التى صنعت فى المغرب هى التى جعلت بيير فيرميران يذهب فى دراسته المعنونة *المغرب فى حالة انتقالية* إلى أن السينما المغربية – من بين جميع الأشكال الفنية– "تظهر نفسها على أنها الأكثر اتصالا بالواقع الاجتماعى للمغرب المعاصرة" بحيث "لعب الفن السابع بالتأكيد دورا هاما فى ارتقاء المجتمع ونضجه"(٨). وفى الجزائر بذل المخرجون ذوو المكانة والمخرجون الذين اكتسبوا خبرة من العمل بالتليفزيون (مثل محمد شويخ ومرزاق علواش و بلقاسم حجاج وعبد الرحمن بوقرموح و عز الدين مدور) جهودا كبيرة للتغلب على تناقص دعم الإنتاج والعنف الأصولى الذى تهددهم بالفعل إلى أقصى حد. وقد أخرجوا معا سلسلة من الأفلام الرائعة عن الوضع الحالى، ودرسوا فيها بعمق كلا من الوضع آنذاك ومصادر البؤس الحالى (فى فيلمى *يوسف* و *باب الود الحومة*) والخرافات والعبارات الطنانة عن الشرف، والعنف، والهوية، إذ يتشككون فى هذه التقاليد التى تبدو أنها لم تقدم إلا دفاعا بسيطا ضد الفوضى (فى أفلام *ماتشاهو*، *والجانب المنسى من التل* و *جبل بابا* *وسفينة الصحراء*).

وقد أخرج حوالى أربعة وثلاثين مخرجا أفلامهم الأولى فى بلدان المغرب العربى فى تسعينيات القرن العشرين وبدايات الألفية الثالثة، وأكثر من نصف هؤلاء المخرجين من مواليد خمسينيات أو ستينيات القرن العشرين. فمن حيث العاملين بالسينما، يوجد تجديد لما كان فى طريقه للتحول إلى ثلاثية عتيقة للسينمات القومية. لكن من الواضح أن قليلا من هؤلاء المخرجين الجدد قد أعطوا لأفلام هذه الفترة صوتا جديدا وأصيلا. فى الجزائر نجد مالك لاخضر حمينه (بفيلمه *الخريف - أكتوبر فى الجزائر*) والمرأة الجزائرية الوحيدة التى أكملت فيلما روائيا طويلا، حفصة زيناى قوديل (بفيلمها *الشيطان امرأة*)، وقد أخرجا أفلاما روائية أولى متميزة، وللأسف لم يتبعوها بغيرها. وفى المغرب أنجز عبد القادر لاجطع نجاحا تجاريا هائلا، بكشفه للحياة الجنسية للشباب فى فيلمه *الحب فى الدار البيضاء*. أما الفيلم الروائى الطويل الثانى لنبيل عيوش *على زووا*، فينظر بقسوة إلى حياة الأطفال الذين يعيشون فى شوارع الدار البيضاء. تعنى سياسات التمويل التى أخذت بها الحكومة أن من المتوقع أن يتمكن كلا المخرجين من عمل المزيد من الأفلام المبدعة فى السنوات القادمة. ونجد فى تونس فريد بوغدير (الذى يحسب عن حق من المخرجين الجدد على الرغم من أنه قد شارك فى إخراج فيلم روائى طويل ناطق باللغة الفرنسية فى فترة مبكرة ترجع إلى سبعينيات القرن العشرين)، وقد حقق أعلى إيرادات فى السينما التونسية، بفيلمه *الحلفاوين* الذى حقق نجاحا نقديا على المستوى الدولى أيضا، كما نجد مفيدة تلاتلى التى أخرجت أجمل الأفلام الروائية التى أخرجتها امرأة فى بلدان المغرب العربى قاطبة وهو فيلم *صمت القصور*، وهو فيلم ذو مستوى عالمى حقا. إن مستقبل السينما فى شمال إفريقيا يعتمد على مثل هؤلاء المخرجين والمخرجات.

وفى أوروبا أخرج ثلاثة عشر مخرجا من أصول مغاربية واحدا وعشرين فيلما روائيا طويلا فى تسعينيات القرن العشرين، ونسبة الجدد بين هؤلاء المخرجين كبيرة (عشرة من الثلاثة عشر)، ولدوا جميعا - عدا واحد- فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين. وبافتراض أن كل هؤلاء المخرجين الجدد قد أتوا من العمل فى السينما والتليفزيون الفرنسيين، ولم يعودوا يشعرون بالحاجة للاقتصار على معالجة موضوعات مغاربية، فلا يمكن النظر إلى قطاعى العمل

بالسينما – فى بلدان المغرب العربى وفى أوروبا – على أنهما نظامان متعلقان ببعضهما ومتوازيان. ومن المفارقات، أن هذا الانفصال من حيث الخلفيات، والموضوعات، والأساليب يأتى فى وقت ينشط فيه عدد متزايد من المخرجين الجزائريين فى العمل فى المنفى بأوروبا (ومنهم مرزاق علواش، ومحمد رشيد بن حاج، و محمود زمورى)، مما يخفف وضوح الحدود القومية. ويبدو أيضا أن الانفصال عن بلدان المغرب العربى وأوضاعها الخاصة من حيث قوانين هياكل إنتاجها ورقابتها (حتى رقابة الشخص على نفسه)، قد أعطت المخرجين الذين ولدوا أو نشأوا فى أوروبا شفافية جديدة فيما يخص قضايا شمال إفريقيا، والنتيجة هى هذه الأعمال التى تتمتع بنفاذ البصيرة والتى تفوز بجوائز مثل فيلم *العيش فى الفردوس* لبورليم جويردجو والفيلم التسجيلى *فى بيت أبى* للمخرجة فاطمة قبلى قوازّانى.

هوامش:

---

(١) Jacques Mandelbaum, "Alger renait au cinéma," *Le Monde* (Paris, 17 October 2000): 16.

(٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Ci que frappe avant tout avec ces quelques fils, dans une période si grise, c`est la lvolonté de survie. Comme si les cineastes avaient pris la decision collective d'aller à la rencontre d'un monde qui, visiblement, ne les attendait plus." Benjamin Stora, *La guerre invisible: Algérie années 90* (Paris: Presses de sciences PO, 2001), 90.

(٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"La figure de proue". Ahmed Araib and Eric de Hullessen, *Il était une fois ... Le cinema au Maroc* (Rabat: EDH, 1999), 66.

(٤) Lagtaâ, cited in Kevin Dwyer, "Hidden, Unsaid, Taboò in Moroccan Cinema: Abdelkader Lagtaâ's Challenge to authority", *Framework 43* , no. 2 (Detroit, 2002): 122.

(٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Affrontant des sujets encore largement tabous, Lagtaâ est attentive aux effets troubles de norms traditionelles qui ne sont plus exprimées que sous forme coercitive ou castratrice par des parents ou d'autres autorités morales, discrédités par leur proper incoherence." Mohamed Jibril, "Cinéma marocain, l'improbable image de soi," in Nicole De Poncharra and Maati Kabbal, eds., *Le Maroc en mouvement: Créations contempraines* (Paris: Maisonneuve & Larose, 2000), 183.

(٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Une série de situations où il est difficile de avoir ce que font des gens ou ce qùils se disent …". Cited in *Le cinema d'Afrique: Dictionnaire* (Paris: Editions Karthala and Editions ATM, 2000), 127.

(٧) للاطلاع على تحليل تفصيلي لأهم ثلاثة أفلام قصيرة لمنصف ذويب انظر/انظري:

Andrea Flores Khalil, "Images That Come Out at Night: A Film Trilogy by Moncef Dhouib", in Ida Kummer ed., *Cinéma Maghrébin,* special issue of *Celaan* 1, no. 1-2 (Saratoga Springs, N.Y., 2002): 71-80.

(٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"qui semble le plus en prise avec la réalité sociale du Maroc moderne … le septième art a certainement joué un role important dans l'évolution et le mûrissement de la société". Pierre Vermeren, *Le Maroc en transition* (Paris: La Découverte, 2001), 144-145.

٥- التسعينيات حتى الوقت الحالى:

شهدت بداية القرن الجديد توقعات شديدة الاختلاف لمخرجى مختلف بلدان المغرب العربى. ففى الفترة منذ بداية القرن وحتى نهاية عام ٢٠٠٢، لم ينتج فى الجزائر إلا خمسة أفلام روائية طويلة، اثنان منها أخرجهما مخرجان من جاليات المهاجرين بالخارج، وواحد أخرجه مخرج جزائرى يعيش فى المنفى بأوروبا. مقابل ذلك، نجد ستة عشر فيلما أخرجها مخرجون ذوو علاقات ببلدان المغرب العربى لكنهم يعيشون فى أوروبا ويعملون فيها. وبفضل زيادة سخاء التمويل الحكومى بالمغرب عرض فيها حوالى اثنين وعشرين فيلما روائيا طويلا جديدا، وحصلت الكثير من المشروعات الأخرى على تمويل حكومى. حتى تونس شهدت ارتفاعا فى إنتاجها من الأفلام، إذ بلغ عدد أفلامها اثنى عشر فيلما (ستة منهم لمخرجين جدد) فى بحر ثلاث سنوات فقط لا غير. وجدير بالذكر أن سبعة أفلام من إجمالى الأفلام التى أنتجت فى الفترة من ٢٠٠٠ - ٢٠٠٢ - والبالغ عددها خمسون فيلما - من إخراج مخرجات نساء، كما شاركت امرأة ثامنة فى كتابة وإخراج فيلم مع زوجها.

الجزائر:

استمرت السينما الجزائرية على حالها، شبه المنعدم حتى الآن، ولا تبدو فيها أية علامات على استعادة هياكل الإنتاج والتوزيع. لكن على الأقل، عرض فيلم *الجارة* لغوثى بن ديدوش أخيرا فى مهرجان قرطاج بتونس، وهو أحد الأفلام التى بقيت دون أن تكتمل عندما أغلقت منظمات الإنتاج فى عام ١٩٨٨. يقدم الفيلم وقع دخول امرأة جميلة على جماعة من النساء فى حى القصبة، وآثار ذلك الشديدة على حياتهن المغلقة الرتيبة. ويصف المخرج فيلمه بأنه كوميديا إنسانية ورحلة إلى الأوجاع العاطفية والاجتماعية للجزائر. وأفضل فيلم جزائرى صنع فى الجزائر

منذ نهايات تسعينيات القرن العشرين هو فيلم *العالم الآخر* (٢٠٠١) لمرزاق علواش، وهو قصة عودة مؤلمة إلى الوطن. فى هذا الفيلم تعود الشابة "ياسمين" التى ولدت فى فرنسا ولا تتكلم العربية إلى الجزائر لتبحث عن حبيبها الجزائرى "رشيد"، الذى سجل ضمن المفقودين فى حادث فجائى، لكن يُعتَقَد أنه قد هرب. حبكة هذا الفيلم بطيئة ومملة وتبدو مرتجلة، ويضطر المخرج إلى إنهائه بحادث قتل بلا هدف. إن تصوير فيلم العالم الآخر حدث هام، لكن الفيلم نفسه لا يولِّد إلا ما ندر من الانفعالات والتشويق. والفيلم الأكثر تأثيرا هو الفيلم الروائى الطويل الأول للمونتيرة يامنة بشير- شويخ (المولودة فى عام ١٩٥٤)، وهو فيلم *رشيدة* (٢٠٠٢)، الذى يحكى قصة معلمة شابة تحاول خلق حياة إيجابية لنفسها لكن التهديد بالعنف ووقوعه فعلا يحبط هذه المحاولات. وفى أوروبا أخرج محمد راشد بن حاج فيلم *ميركا* (٢٠٠٠)، وهو إنتاج عالمى مشترك تدعمه فرنسا وإيطاليا وإسبانيا، يمثله نجوم عالميون (فانيسا ريدجريف وجيرار ديبارديو)، وصوره مدير تصوير مشهور عالميا (فيتوريو ستورارو). أتت كل هذه المواهب المختلفة لتلقى بثقلها بشكل متنافر على دراما ريفية بسيطة عن صبى يتعرض للاضطهاد العِرقى لأنه ولد نتيجة اغتصاب رجل من البلقان لأمه.

المغرب:

استمرت الحكومة المغربية فى برنامجها الطموح لتمويل الأفلام السينمائية منذ نهايات تسعينيات القرن العشرين وحتى بدايات القرن الحادى والعشرين، فدعمت بذلك سبعة أفلام روائية طويلة فى المتوسط سنويا (وعددا مماثلا من الأفلام القصيرة). وفى عام ٢٠٠٢ وصل التمويل المسجل إلى مستوى أحد عشر فيلما روائيا طويلا وستة أفلام قصيرة. وبلغ مستوى هذا الإنتاج حوالى ثلاثة أضعاف ما أنتج فى سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين. خمسة عشر من هذه الأفلام الجديدة عرضت فى المهرجان القومى للسينما بمدينة مراكش فى عام ٢٠٠١. والأهم، أنها جميعا – عدا واحد – قد تم توزيعها تجاريا فى المغرب

بحلول ٢٠٠٢. كما أن الأفلام المغربية بدأ يتكون لها جمهور كبير على نحو مطرد، وفى كل سنة من ١٩٩٨ وحتى ٢٠٠١ كان فيلم منهم على الأقل يحقق ما يزيد عن مائتى ألف مشاهد. هذا بالإضافة إلى أن فيلم *على زووا* لنبيل عيوش – وهو أفضل الأفلام المغربية الحديثة – قد شاهده ما يزيد عن ثلاثمائة وخمسين ألف مشاهد.

ونقطة الضعف فى النظام المغربى هى أن تمويل الدولة ما زال السبيل الوحيد لإخراج أى فيلم سينمائى روائى طويل أو قصير، بينما لا توزع الأفلام الممولة من أوروبا فى المغرب توزيعا تجاريا، مثل فيلم *فى بيت أبى* لفاطمة قبلى قوازّانى، الذى فاز بالجائزة الكبرى فى مهرجان السينما القومى لعام ١٩٩٨. أما نقطة قوة المهرجان فهى إجراءات الاختيار الجيدة الانتقائية التى يتبعها. من الواضح أن هؤلاء المخرجين الذين حققوا أكبر الإيرادات فى السنوات الأربع الماضية (نبيل عيوش، ومصطفى درقاوى، و حكيم نورى، وسعد شرايبى) قد تلقوا المزيد من التمويل. لكن المال أتيح أيضا لمخرجين يحظون باحترام شديد، تحظى أعمالهم بقبول أفضل فى المهرجانات الأجنبية أكثر من شباك التذاكر المغربى. وهكذا، حقق فيلم *ضفائر* لجيلالى فرحاتى نتائج متواضعة (مع أن المخرج سبق أن فاز بالجائزة الكبرى فى بينالى السينما العربية بباريس)، كما حقق المخرج الشاب داود أولاد سيد نتائج متواضعة أيضا بفيلمه *باى باى سويرتى*، لكن هذا لم يمنع المخرجين كليهما من الحصول على تمويل جديد فى الألفية الجديدة. ومن العلامات المبشرة بالخير أن التمويل قد منح سنويا منذ عام ١٩٩٨ لمخرج جديد واحد على الأقل من مواليد ستينيات القرن العشرين، فحصل عمر شرايبى (شقيق سعد شرايبى) على التمويل فى عام ١٩٩٨، وحصلت عليه مريم بكير فى عام ١٩٩٩، وإسماعيل فرُوخى والممثل فوزى بن سعيدى فى عام ٢٠٠٠، ومحمد أولاند مهند فى عام ٢٠٠١، وياسمين قصّارى وحسن لغزولى فى عام ٢٠٠٢. وقد سار هؤلاء المخرجون والمخرجات السبعة كلهم على درب إخراج أفلام روائية قصيرة (ممولة من الدولة غالبا) قبل الحصول على دعم لإخراج فيلم روائى طويل، ويتشوق الجمهور المغربى كثيرا لأعمالهم القادمة.

أدت هذه الطفرة الإنتاجية الممولة من الدولة إلى أن عدد المخرجين المغربيين وعدد الأفلام الروائية الطويلة التى أخرجوها بحلول ٢٠٠٢ قد تجاوز للمرة الأولى عدد نظائرهم فى الجزائر. ومن بين المخرجين الذين حازوا شهرة منذ زمن بعيد سهيل بن بركة، رئيس المركز السينمائى المغربى، الذى عرض فيلمه الروائى الطويل الجديد *عشاق موجادور* (٢٠٠٢)، ومنهم جيلالى فرحاتى الذى أخرج دراسة واقعية جديدة عن المجتمع المغربى فى فيلمه *الضفائر* (٢٠٠٢)، الذى يصور مرة أخرى أسرة متواضعة – فى طنجة هذه المرة – تتفكك حين يغتصب شاب من عائلة ذات سطوة إحدى نساء هذه الأسرة، ويستحيل على الأسرة تحدى الشاب مباشرة بسبب سطوة عائلته. وأخرج حكيم نورى كوميديا ساخرة جديدة حازت نجاحا باهرا فى فيلمه *إنها مريضة بالسكرى وارتفاع الضغط وترفض أن تموت* (٢٠٠٠)، الذى يصور رجلا ممزقا بين زوجته وعشيقته، لكن مشكلته الحقيقية حماته المتسلطة. إن حكيم نورى من أغزر مخرجى المغرب إنتاجا، وسرعان ما تبع هذا الفيلم بفيلم *قصة حب* (٢٠٠١). وقد كان عنوان فيلم *سنوات المنفى* (٢٠٠٢) ملائما كعلامة لعودة نبيل لحلو بعد عشر سنوات من الصمت. يحكى الفيلم عن المغامرات التعسة لشرطيين أرسلوهما إلى قرية جبلية لاعتقال شخص قيل أنه يثير الفتنة.

وإلى جانب هؤلاء المخرجين المحنكين، أخرج سعيد بن سودة فيلمه الروائى الطويل الثانى، وهو من أفلام الحركة (الآكشن). وسعيد بن سودة متخصص فى فنون القتال الآسيوية [مثل الكاراتيه والكونج فو وما شابه]، وقد تدرب عليها فى الشرق الأقصى. يحمل هذا الفيلم عنوان *من الجنة إلى الجحيم* (٢٠٠٠)، وقد مثل فيه المخرج دور البطولة، والبطل قاتل مأجور هارب من أرملة تريد الانتقام منه. وأخرج بعض أهم مخرجى تسعينيات القرن العشرين أيضا أفلاما روائية طويلة. أخرج سعد شرايبى فيلم *العطش* (٢٠٠٠)، الذى تدور أحداثه فى جنوب المغرب ويجمع بين عدد من القصص عن الحاجة والرغبة. وحسن بن جلون هو المخرج الوحيد الذى عرض له فيلمان روائيان طويلان فى المهرجان القومى للسينما فى عام ٢٠٠١، وقد قدم ثلاثة أفلام متعاقبة فى فترة قصيرة: فيلم حكم *امرأة* (٢٠٠٠)

يحكى عن إحدى الناشطات فى حركة الحقوق المدنية تبحث عن العدالة، وفيلم *شفاه الصمت* (٢٠٠١) يتناول القضايا التى يواجهها زوجان يعانيان من مشكلة العقم، وفيلم *الصاحب* (٢٠٠٢). وقد عرض أيضا للمرة الأولى فى عام ٢٠٠١ فيلم *حب بلا تأشيرة* (٢٠٠١)، وهو دراما عن مرض الإيدز من إخراج نجيب صفريوى، وفيلم *حكايات حب الحاج مختار صولدى* (٢٠٠١)، وهو كوميديا من بطولة النجم الشهير بشير سكيردج ومن إخراج مصطفى درقاوى، الذى حقق أعلى إيرادات فى عام ٢٠٠١.

واستمر فى العمل أيضا ثلاثة من المخرجين الشبان الذين حققوا أول نجاحاتهم فى نهايات تسعينيات القرن العشرين. فبعد أن أخرج محمد اسماعيل فيلم *أوتشام* أخرج فيلما روائيا طويلا جديدا هو *وبعد...* (٢٠٠٢)، وهو دراسة أخرى عن إغراء أوروبا للمغربيين الذين يعيشون فى شمال البلاد. وقد عمل داود أولاد سيد مرة أخرى مع أحمد بوعنانى الذى كتب له سيناريو فيلمه *حصان الريح* (٢٠٠١). تحكى قصة هذا الفيلم عن – رجلين يصعب تصنيفهما – تقابلا بالصدفة، أحدهما كان ذاهبا لزيارة قبر زوجته والآخر ذاهبا إلى أمه التى ترقد فى فراش الموت، وكان قد قيل له أنها ماتت منذ زمن بعيد. يبدأ الرجلان رحلتهما على متن دراجة نارية ذات عربة جانبية (هى "حصان الريح" الذى يشير إليه العنوان). أما نبيل عيوش فقد اختار مزيجا من قصة الحب والرعب موضوعا لفيلمه الروائى الطويل الثالث – الذى يأتى بعد فيلم *على زووا* الذى حقق نجاحا باهرا – وهو فيلم *دقيقة من سطوع الشمس ناقصة* (٢٠٠٢).

وقد أخرج سبعة من المخرجين الجدد أفلامهم الأولى فى ٢٠٠٠ – ٢٠٠١، منهم أحمد بولان (المولود فى عام ١٩٥٦) مخرج فيلم *على، ورابية والآخرون* (٢٠٠٠)، وهو عن متاعب رجل يفرج عنه من السجن ليجد أن عالمه قد تغير تماما. وجمال بلمجدوب (المولود فى عام ١٩٥٦) أخرج فيلم *ياقوت* (٢٠٠٠)، الذى يعيد حكى حكاية كلاسيكية عن رجل دميم لكنه فصيح يسىء فهم مشاعر شابة جميلة يحبها بدون أمل. وعمر شرايبى (المولود فى عام ١٩٦١، وهو الشقيق

الأصغر لسعد شرايبى) قدم قصة عن محاولة إعادة تأهيل شاعر فى فيلمه *الرجل الذى طرز الأسرار* (٢٠٠٠). أما عبد الحى العراقى فأخرج فيلم *منى صابر* (٢٠٠١)، وهو عن الشابة الفرنسية "منى" التى تعرف أن والدها الحقيقى مغربى. تتجه "منى" إلى المغرب للبحث عن والدها وليس لديها سوى اسم، وصورة بالأبيض والأسود، ورسالة حب كان والدها قد كتبها لوالدتها، وتستكشف بعض الحقائق السياسية للبلد. أما أكبر أعضاء هذه المجموعة من المخرجين الجدد سنا فهو المخرج التسجيلى المخضرم عبد المجيد رشيش (المولود فى عام ١٩٤٢)، الذى أخرج فيلمه القصير الأول فى عام ١٩٦٨. قدم عبد المجيد رشيش فيلما روائيا طويلا عن المشكلات الزوجية، كتب له السيناريو بالاشتراك مع زميليه المخرجة فريدة بنليزيد والمخرج عمر شرايبى، وهو فيلم *قصة وردة* (٢٠٠٠). وفى عام ٢٠٠٢ عرض كمال كمال (المولود فى عام ١٩٦١) فيلمه الروائى الطويل الأول *طيف نزار*، كما أكملت إيمان مصباحى (المولودة فى عام ١٩٦٤، وهى ابنة المخرج الرائد عبد الله مصباحى) أخيرا فيلمها *فردوس الفقراء*، الذى كانت قد بدأت العمل فيه فى عام ١٩٩٤.

تونس:

رغم وجود أفلام تونسية فى تسعينيات القرن العشرين تعد حقا انتصارات سينمائية، تظل تونس "الأخت الضعيفة" مقارنة بأخواتها من سينمات بلدان المغرب العربى، فعدد الأفلام وعدد المخرجين الذين يظهرون فى كل عقد من العقود فى تونس منذ ستينيات القرن العشرين أقل من نظائره فى بقية بلدان المغرب العربى. والمشكلة الآن، فى عام ٢٠٠٢، نقص دور العرض السينمائى. إن مجلة الفن السابع هى المجلة التونسية الفريدة التى داومت على الصدور بلغتين منذ مدة طويلة فى تونس (فقد أنشئت فى عام ١٩٦٤)، وقد أبدت ملحوظة فى عددها الثامن والتسعين عن وجود أزمة، حيث إن عدد دور العرض السينمائى قد تناقص من ١٥٦ دار عرض فى وقت الاستقلال إلى ٣٦ دار عرض فقط لا غير فى الألفية

الجديدة[1]. من الواضح أن هذا لا يصلح أساسا لبناء أى سينما قومية مستقلة، ولم يجد المخرجون مفرا من البحث فى الخارج عن الدعم المالى وإيرادات شباك التذاكر. ومن المفارقات، التى يرجع الفضل فيها جزئيا إلى دعم الدولة المتجدد والذى يزداد سخاء للإنتاج، أن عدد الأفلام الروائية الطويلة التى تم إخراجها فى الفترة ٢٠٠٠-٢٠٠٢ يفوق ما أنتج فى أى وقت طوال تاريخ السينما التونسية.

فى عام ٢٠٠٠، أردفت مفيدة تلاتلى فيلمها الأول *صمت القصور* الذى لاقى نجاحا باهرا بفيلم ثان هو *موسم الرجال* (٢٠٠٠)، الذى يتناول الموضوع نفسه – معاناة النساء عبر جيلين – لكن جودته متفاوتة من جزء إلى آخر بشكل ملحوظ، وقد يرجع هذا إلى اتساع نطاق الموضوعات التى تعرض لها الفيلم. تدور معظم أحداث هذا الفيلم فى جزيرة جرباو التى يرحل رجالها وفقا للتقاليد للبحث عن عمل فى مدينة تونس، ولا يعودون لزوجاتهم إلا مرة فى كل عام (ومن هنا أتى عنوان الفيلم). فى الفيلم مشاهد جميلة تصور اتحاد النساء فى الضراء، كما يجمع المونتاج بين عناصر متباينة، لكن النغمة العامة للفيلم فيها تشاؤم لا حد له. وأخرج ناصر قطرى أيضا فيلما ثانيا، لكن بعد خمسة وعشرين عاما من إخراج فيلمه الأول، إذ عاد للشاشة بفيلم *كن صديقى* (٢٠٠٠). وعلى الرغم من أن حبكة هذا الفيلم متقنة وبه لحظات درامية حقيقية، فإنه ليس بقوة فيلمه السابق *السفير*، ولا وجه للمقارنة بينهما. قد يكون البطل اتخذ مسارا ميلودراميا نحو الموت (إذ يبقى فى الكواليس فى ليلة افتتاح عمله الجديد)، لكن العلاقة بين زوجته وصديقته فيها غموض ظريف. وفى عام ٢٠٠١ أخرج مخرج معروف آخر (هو محمود بن محمود) فيلما طويلا "عبارة عن رحلة موسيقية عبر البلاد الإسلامية وموسيقاها"، هو فيلم *ألف صوت وصوت*، وذلك بعد أن كان قد أخرج عددا من الأفلام التسجيلية المصورة بالفيديو منذ ثمانينيات القرن العشرين فصاعدا. وفى العام نفسه، أخرج فاضل جزيرى فيلما تسجيليا طويلا مصورا بالفيديو، عبارة عن دراسة للاحتفالات الصوفية، وعنوانه *حضرة*، وقد شاركت فى إنتاجه قناة آفاق.

وقد شهد عام ٢٠٠٢ عرض عدة أفلام جديدة من إخراج مخرجين تونسيين معروفين. الفيلم الروائى الطويل *أغنية النوريا* (٢٠٠٢) الذى استغرق عبد اللطيف بن عمار فى إخراجه اثنين وعشرين عاما يفتقر إلى أصالة أسلوب أفلامه السابقة، حيث إنه قصة أخرى عن البحث عن الذات لدى سكان الحضر الذين فى أواسط العمر، بفضل رحلة إلى الجنوب المتخلف تعتبر عبرة لمن يعتبر (كلمة "نوريا" التى تظهر فى عنوان الفيلم تدل على طلمبة المياه العربية التقليدية). ويتخذ آخر أفلام رضا الباهى *الصندوق السحرى* مسارا ذا صبغة شخصية أكثر من أعماله الحديثة، وهو يحكى عن مخرج سينمائى خائب الرجاء اسمه "رؤوف"، وهو الآن فى الأربعينيات من عمره. بعد أن يتم "رؤوف" مهمة كلفته بها قناة تليفزيونية أوروبية، يتأمل علاقته بالسينما فى طفولته. أما نورى بوزيد فقد أخرج فيلمه الروائى الطويل الخامس *دمى طينية*، الذى اختار له موضوعا مألوفا فى أعمال معاصريه المغاربة، مثل أفلام *الطفولة المغتصبة* لحكيم نورى، و*عرائس من قصب* لجيلالى فرحاتى، ألا وهو موضوع استغلال الفتيات القرويات الصغيرات اللاتى تستأجرهن أسر الطبقة المتوسطة التى تعيش فى العاصمة ليعملن خادمات بالمنازل. يتتبع الخط الروائى محاولات "عمران"، الذى يعمل سمسارا، للوفاء بالتزاماته لوالد إحدى الفتيات وأمها حين تهرب وهى تحت رعايته، مصطحبا معه فى محاولاته خادمة جديدة عمرها تسع سنوات اسمها "فضة" (وهى التى تصنع الدمى الطينية التى يذكرها العنوان).

وقد ظهر أيضا فى الفترة ٢٠٠٠-٢٠٠٢ ستة أفلام أولى لمخرجين تونسيين شبان. أخرج نضال شطة (المولود فى عام ١٩٥٩) فيلم *حب اللا أحد* (٢٠٠٠)، وهو فيلم يبدو عليه تماما أنه من إخراج مخرج شاب (على الرغم من أن المخرج قد أتم الأربعين من عمره لتوه). يقدم هذا الفيلم مزيجا غريبا من أفلام الغوص فى أعماق البحر وأفلام الطريق (يقوم فيه البطل بالرحلة العلاجية المعروفة إلى الجنوب). أما خالد غربال (المولود فى عام ١٩٥٠)، فقد عرض فيلمه *فاطمة* (٢٠٠١) للمرة الأولى فى كان، ويتناول فيه مشكلات النساء فى مجتمع المسلمين. يحكى الفيلم قصة حياة "فاطمة" من الطفولة، مرورا بالدراسة فى مدينة تونس،

وحتى الزواج، وتنهار حياة "فاطمة" بسبب الاغتصاب الذى تعرضت له وهى فى السابعة عشرة من عمرها. أما فيلم *خورمة: غباء* (٢٠٠٢) الذى أخرجه جيلانى سعدى (المولود فى عام ١٩٦٢) فيحكى قصة شاب يدللونه باسم "خورمة" (ومعناها "غباء")، يأخذ عن ولى نعمته المسن دور التعامل مع الموتى فى بلدتهم الصغيرة، مما يؤدى إلى نتائج ليست فى الحسبان. أما نوفل صهيب – عتابة (المولود فى عام ١٩٥٩)، والذى درس فى كندا، فقد أخرج فيلم *الكتبية* (٢٠٠٢) ، وهو دراسة أخرى عن العودة من الخارج إلى الوطن. العائد هذه المرة شاب لم يجد راحته هناك. أما نادية الفانى (المولودة فى عام ١٩٦٠) فقد عملت كثيرا فى أنشطة الإنتاج، وأخرجت فيلم *القرصانة البدوية* (٢٠٠٢)، وهو قصة مربكة بعض الشىء عن شابة تونسية تتخذ لنفسها قاعدة فى جنوب صحراء تونس تمارس منها أعمال القرصنة على الإذاعات الأوروبية المنقولة عبر الأقمار الصناعية التى تحمل شعارات عربية. أما رجاء عمارى (المولودة فى عام ١٩٧١)، والتى درست فى المؤسسة الأوروبية لمهن الصورة والصوت بباريس، فقد أخرجت فى عام ٢٠٠٢ أيضًا فيلمها الأول الساتان الأحمر، الذى يتناول أمًا مهمومة تزور كباريه *الساتان الأحمر* (الذى يظهر اسمه فى عنوان الفيلم)، لأنها قلقة من علاقة ابنتها بعازف، وتكتشف هناك عالما يتحدى افتراضات حياتها. وعلى الرغم من الاستقبال الحسن الذى لاقاه هذا الفيلم عموما فى الخارج، إلا أن تصويره لأرملة تمارس الجنس قد أثار غضب الكثير من النقاد التونسيين.

سينما المهجر:

ازداد عدد الأفلام التى أخرجها مخرجون من أصل مغاربى بمعدلات عالية فى بدايات القرن الحادى والعشرين. عرضت ثمـانية أفلام فى الـفترة من ٢٠٠٠–٢٠٠٢ تتعرض مباشرة لمشكلات المهاجرين. الفيلم الثانى لكريم طرايدية هو *الصادقون* (٢٠٠٠)، وهو حكاية كثيرة الكلام، وخانقة، تتحرك ما بين أوروبا والجزائر، إلا أن التناقض بين البلدين لا يظهر كما يجب فى الفيلم، حيث إن

المشاهد التى تدور فى الجزائر صورت فى البرتغال. والصادقون الذين ينوه عنهم العنوان هم الصحفيون المستقلون الذين يمقتهم الأصوليون، ويركز الفيلم على محرر ينبذ المنفى ويعود إلى الوطن ليلقى حتفه. أما نذير مكنيشى (المولود فى عام ١٩٦٥)، فقد ولد فى مدينة الجزائر، لكنه يقيم فى فرنسا منذ كان فى الثامنة عشرة من عمره، وقد أخرج فيلمه الأول حريم *مدام عثمان* (٢٠٠٠)، وهو مسخرة (فارس) تجمع ما بين المأساة والملهاة (تراجيكوميديا) على نهج بيدرو آلمودوفار، وتدور أحداثه فى مدينة الجزائر فى عام ١٩٩٣، لكنه صور فى طنجة. يحكى الفيلم قصة بناية سكنية متعددة الشقق تقطنها نساء تهيمن عليهن الطاغية "مدام عثمان". يهدف نذير مكنيشى فى هذا الفيلم إلى تفنيد كل الصور النمطية للمرأة العربية الخانعة الخاضعة. أما مصطفى جاجام (المولود فى عام ١٩٥٢)، والذى لعب دور البطولة فى فيلم *مغامرات بطل* لمرزاق علواش، فقد أخرج فيلم *جبهات* (٢٠٠٠)، وهو دراسة قوية عن جماعة من ستة أشخاص من مختلف أرجاء إفريقيا فى طريقهم للهجرة والمصاعب التى يواجهونها حتى قبل أن يصلوا إلى حدود أوروبا. ومن المخرجين الآخرين الذين أخرجوا فيلمهم الأول الممثل عبد اللطيف كشيشى الذى أخرج فيلم *غلطة فولتير* (٢٠٠٠)، وهو قصة شخص هائم على وجهه تستغرق ساعتين، تسجل مغامرات "جليل" وعلاقاته منذ وصوله كمهاجر غير شرعى، حتى قبضت عليه الشرطة الفرنسية سريعا وأبعدته. وقد أخرج عزيز كابوتشى (المولود فى عام ١٩٦٠) فيلم رسائل من الجزائر (٢٠٠٢)، الذى يحكى عن فرقة مسرحية تعد مسرحية عن عامود بعنوان "رسائل من الجزائر" ينشر فى جريدة لوموند الفرنسية. ومن المخرجين الجدد أيضا اثنان عصاميان علما نفسيهما بنفسيهما، وقدما وجهات نظريهما عن حياة المهاجرين فى المجتمعات المحلية التى نشآ فيها. اشترك مراد بوسيف (المولود فى عام ١٩٦٧)، مع صديق طفولته، المهاجر التركى تايلان بارمان، فى تقديم نظرة عن الحب بين الشباب فى مجتمع محلى يسكنه المهاجرون ببلجيكا، وذلك فى فيلمهما *ما وراء جبل طارق* (٢٠٠١). أما رباح عمور زايميشى (المولود فى عام ١٩٦٨) فقد تناول

موضوعه المختار، حيـاة أسرته فى إحدى ضواحى باريس الفقيرة، فى فيلمـه *وِش وِش – ماذا يحدث؟* (٢٠٠٢). ومن الأفلام الروائية الطويلة التى أخرجها أحد المخرجين الجدد، والذى يدور أيضا وسط جالية من المهاجرين، فيلم *١٧ الشارع الأزرق* (٢٠٠١) الذى أخرجه تشاد شينوجا (المولود فى عام ١٩٦٢)، ويبدو أنه دراسة عن سيرته الذاتية يتناول فيها العلاقة الوثيقة بين أم وابنها تنتهى بموت الأم موتا بطيئا ومؤلما. وهذا الفيلم نظرة استرجاعية يلقيها المخرج على القضايا المتعلقة بجيل والديه، مثله مثل الأفلام التى أخرجتها رشيدة كريم وبورليم جويردجو فى نهايات تسعينيات القرن العشرين ويامنة بن جيجى فى عام ٢٠٠١.

ومن بين الأفلام الروائية الطويلة الثمانية الأخرى التى أنتجت فى الفترة من ٢٠٠٠-٢٠٠٢، ثلاثة لمخرجات. أخرجت المخرجة يامنة بن جيجى من قبل مسلسلا تسجيليا مصورا بالفيديو من ثلاث حلقات هو *نساء الإسلام* (١٩٩٤)، *ومذكرات مهاجر* (١٩٩٧)، ثم أخرجت فيلمها الروائى الطويل الأول *إن شاء الله الأحد* (٢٠٠١)، الذى يحكى قصة امرأة جزائرية اسمها زوينة، تواجه مشكلات ضخمة فى التأقلم حين لحقت هى وأطفالها بزوجها المهاجر إلى فرنسا فى سبعينيات القرن العشرين، وعليها أن تتغلب على هذه المشكلات. أما زايدة غراب-فولتا فتتناول مرة أخرى موضوعا خارج نطاق مشكلات المهاجرين فى فيلمها *شباب مذَهب* (٢٠٠١) الذى يحكى قصة فتاتين مراهقتين تقومان برحلة استكشافية عبر فرنسا. وزكية بوشعلة (المولودة فى عام ١٩٦٣) مثلت فى الفيلم الروائى الطويل الأول كريم الذى أخرجه زوجها أحمد بوشعلة كما شاركت فى كتابة السيناريو له، وشاركت فى إخراج فيلمه الثانى *فحص الأصل* (٢٠٠١)، وهو كوميديا ضخمة تلعب بطولتها شخصية فرنسية. لكن هذا الفيلم نموذج "لأفلام البَرَع" فى تصويره لمجموعة من الشخصيات المهمشة (أحدها شخص متحول من جنس إلى آخر) معظمهم من أصول مغاربية. تجتمع هذه الشخصيات وتحقق صداقة حقيقية ويتبادل أفرادها المساعدة.

ومن المخرجين الجدد ناجيل بلعواد، الذى صور لمدة ثمانية أسابيع فى الجزائر، لكن جاءت نتيجة ما صوره دراسة غير متوقعة عن معاناة النساء من تعدد الزوجات فى عشرينيات القرن العشرين فى الجزائر، وكان هذا فيلمه *توقعات النساء* (٢٠٠٠)، أما فيلم *العشيقة التى ترتدى المايوه* (٢٠٠١) من إخراج لييس بوختينى (المولود فى عام ١٩٦٥) فيتناول حياة ثلاثة أصدقاء يعيشون فى بلدة فرنسية صغيرة، وكانوا قد تعارفوا منذ طفولتهم. ومن المخرجين المخضرمين لثمانينيات القرن العشرين مهدى شريف ورشيد بوشارب، وقد اختارا أبطالا من غير المهاجرين لأول أفلام يخرجانها فى الألفية الثالثة. يبدأ بوشارب فى فيلمه *السنغال الصغيرة* (٢٠٠١) بدراسة عن شخص سنغالى (لعب دوره باقتدار سوتيجى كوياتى)، يذهب للولايات المتحدة الأمريكية ليبحث عما حدث لأسلافه الذين سيقوا إليها كعبيد، وينتهى برسم صورة خالية من التعصب للعداوات بين الأفارقة والأمريكيين السود فى حى فقير من أحياء نيويورك. وفيلم *مارى - لين* (٢٠٠١) الذى أخرجه مهدى شريف يقدم صورة حساسة للمرأة الفرنسية "مارى - لين"، وهى زوجة لأحد أعضاء الجبهة القومية، لكنها تتحول بالتدريج إلى التضامن مع المهاجرين غير الشرعيين من أفراد طاقم عمال النظافة الذى تشرف عليه فى محل يعمل طوال الليل. هذا الفيلم ذو بنية صيغت بعناية، وهو ملىء بالملاحظات الدقيقة. وبعد ذلك أخرج مهدى شريف فيلما آخر ليس بالمستوى نفسه ، هو فيلم *ابنة كلثوم* (٢٠٠٢)، وهو - مثل فيلم *العالم الآخر* لمرزاق علواش- قصة شابة تترك أوروبا حيث الأمن وتذهب إلى الجزائر؛ لتبحث عن أمها التى تعتقد أنها تخلت عنها.

وفيما عدا الجزائر، شهدت الألفية الثالثة نهضة حقيقية فى الإنتاج، لكن يستحيل حتى الآن أن ندرك أية اتجاهات جديدة. الموضوعات المألوفة تعاود الظهور، مثل الرحلة إلى الجنوب التى لها مفعول التطهير وتحسين الحياة (*أغنية النوريا، وحب اللا أحد، والعطش*)، وما يسمى "الرجوع" إلى المغرب العربى المجهول (*العالم الآخر، و منى صابر، وابنة كلثوم، والكتيبة*)، ومشكلات الحياة (الماضية والحاضرة) التى تواجه المهاجرين إلى فرنسا أو بلجيكا (*إن شاء الله*

الأحد، و١٧ الشارع الأزرق، وفحص الأصل، وماری - لين، وغلطة فولتير، وما وراء جبل طارق، ووش ... وش، و رسائل من الجزائر)، أو إغراءات الحياة هناك (*جبهات، و وبعد...*). والأبطال المتعارف عليهم شخصيات من المهمشين أو الضحايا، أو هم مهمشون وضحايا فى الوقت نفسه، ومعظمهم من النساء (*كما فى أفلام رشيدة، و فاطمة، وتوقعات النساء، وضفائر، والقرصانة البدوية*). وقد كان للمخرجات من النساء وقع قوى، ويعد عمل المخرجات المغاربيات الشابات فى إخراج أفلام تسجيلية وروائية قصيرة فى أوروبا بمزيد من التطورات فى المستقبل القريب. إن خليط خلفيات المخرجين الجدد فى فترة ٢٠٠٠-٢٠٠٢ والبالغ عددهم خمسة وعشرين مخرجا ومخرجة (من بين إجمالى خمسين مخرجا نشطا) شبيه بخليط خلفيات مخرجى تسعينيات القرن العشرين. درس عشرة من هؤلاء الجدد السينما (على الرغم من أن رشيش درسها فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بفرنسا منذ زمن فى عام ١٩٦٣)، وأتى عشرة إلى السينما بعد دراسة الدراما أو التمثيل. ومن بين الباقين واحد كان مونتيرا سينمائيا، واثنان عملا فى صناعة السينما واثنان فقط (بوسيف وعمور زايميشى) علما نفسيهما بنفسيهما. ومن بين الخمسة وعشرين مخرجا ثمانية عشر أخرجوا من قبل فيلما قصيرا واحدا على الأقل. وتقل أعمار المخرجين تدريجيا، فمن بين العشرين مخرجا جديدا الذين نعلم تواريخ ميلادهم ولد اثنان فى أربعينيات القرن العشرين، وسبعة فى الخمسينيات، وعشرة فى الستينيات، وواحد فى السبعينيات.

استغل عدد من النقاد بداية الألفية الجديدة كفرصة لتلخيص خمسة وثلاثين عاما من سينما شمال إفريقيا، وكلهم يؤكدون أن الاستمرارية وليس التغير الجذرى هى السمة المميزة لمجمل ما حدث فى هذه السينما من تطورات. ومما يرضى طاهر شيخاوى ببساطة أن يجعل لسينما كل بلد من بلدان شمال إفريقيا بؤرة ركزت عليها طوال السنوات الخمس والثلاثين: "فإذا كانت السينما الجزائرية سينما سياسية قبل أى شىء، وإذا كانت السينما المغربية بدورها سينما ثقافية، فالسينما التونسية فى الغالب الأعم سينما اجتماعية"[٢]. وسينمات البلدان الثلاثة لدى شيخاوى تتميز بـــ "إرادة لتحريك الضمائر وللعب دور فى تنمية الأذهان"[٣].

ويتفق مايكل سيرشوه فى أن المخرجين المغاربيين اهتموا عموما بالتعبير والانشغال الشخصيين أكثر من اهتمامهم بالتسلية، لكنه يذهب إلى أنهم اختاروا عموما مدخلا تسوده الواقعية عندما واجهتهم الحاجة إلى "مواجهة المشكلات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية والضغوط والتناقضات التى أصابت مجتمعاتهم"[٤]. وضعفهم – المتمثل فى فشلهم فى الإشارة إلى تطورات ثقافية أوسع (كالتطورات التى حدثت فى الأدب) – ينبع من انتمائهم إلى "فئة اجتماعية – ثقافية تكاد لا تفقه شيئا فى الثقافة الشعبية (العربية – البربرية) لبلدانها بقدر ما تفهم فى الثقافة العربية – الإسلامية الكلاسيكية"[٥].

أما شيخاوى فيرى أن أساليب التناول للمخرجين متنوعة إلى درجة أن "لا يكون من المبالغة أن نميز تيارات بعدد المخرجين"[٦] وحيث يكثر المخرجون من تغيير أسلوبهم الفردى تماما من فيلم إلى آخر، ويرجع هذا إلى أنه "تعبير عن حاجة للبحث، أحد مظاهر سينما تبحث عن هويتها"[٧]. ويرى رفائيل ميبيه أيضا أن الكفاح علامة مميزة فى كل سينمات بلدان المغرب العربى وأنها بهذه الصفة "شخصيات تبحث عن مؤلفين. ومؤلفون يبحثون عن المعنى"[٨]. أما التصوير السينمائى فأثر عليه ضعف إمكانيات الإنتاج ويميزه الانجذاب الدائم إلى إغراء النجاح على المستوى الدولى (خاصة الباريسى)، فباتت الأفلام المتميزة نادرة فى تسعينيات القرن العشرين وبدايات القرن الحادى والعشرين. بل إن ميليبيه – وهو يبحث فى سينمات بلدان المغرب العربى فى سياق منطقة البحر الأبيض المتوسط – يرى أن الصورة التى تعاود الظهور بثبات هى صورة الخواء. نجد الصحراء فى السينما الجزائرية (عند محمد شويخ أو بن حاج) ، وهى "مكان التناقضات الظاهرية" حيث "تعوق خبرة الخواء خبرة الحياة نفسها"[٩]. والمخرجون المغاربيون مستمرون فى تصوير الأفلام، "حتى لو أتى عليهم حين يصورون فيه فى خواء"[١٠]، ولو كانت السينما التونسية سوداوية "فالسبب ببساطة أنها فى حالة حداد سرى على نفسها. كما لو كانت لم تعد تؤمن إطلاقا بما تفعله، وما تعيشه، وما تراه"[١١]. ويلقى ميشيل أمارجيه نظرة أكثر إيجابية على بؤر التركيز السردية: "الأفلام الروائية الجديدة تتناول مباشرة الحركة عبر الحدود القومية جيئة وذهابا، والرغبة فى المنفى والحنين للرجوع من خلال نظرة مبدعين مهتمين بارتقاء الروح العربية"[١٢].

يرى ثلاثة من هؤلاء النقاد أن وجود المخرجات الجديدات في سينمات بلدان المغرب العربي أمر في شدة الأهمية. ينظر مييه إلى السينما العربية ككل، ويلاحظ ندرة النساء خلف الكاميرا: "وما زلن نادرات الوجود. لكن الحركة بدأت منذ حوالي اثني عشر عاما أو نحو ذلك، وخاصة في السنوات الثلاث أو الأربع الأخيرة"(١٣). ويرى أن خلف من أكملن منهن فيلما روائيا طويلا "حشد من المواهب الجديدة، يوضح أن لهذه "الموجة الجديدة" أعماق وأنها تكاد تكون قمة الموجة التي ارتفعت فجأة"(١٤). أما شيخاوي فقد رأى أن وجود النساء من أهم السمات المميزة للسينما التونسية في العقد الماضي، فيشير إلى أن نسبة المخرجات في تونس في تسعينيات القرن العشرين عالية نسبيا بالنسبة للسياق العربي، وأن أفلامهن "أبعد ما يكون عن أن تعتبر أسوأ أفلام العقد"(١٥). أما سيرشوه، الذي ينظر إلى أفلام المخرجين والمخرجات، فيذهب إلى أبعد من ذلك، إذ يقول إن سينما بلدان المغرب العربي "قد صارت سينما نسوية فعليا من بعض الوجوه"(١٦). ومهما كانت الصعوبات التي ستواجهها سينمات بلدان المغرب العربي في السنوات القادمة، فستتمكن من استمداد القوة من الأهمية المتزايدة للنساء، علاوة على زيادة أعداد الشبان الأصغر سناً بين صفوف مخرّجيها.

هوامش:

(١) Neïla Gharbi, "Production en Hausse, salles en baisse," *SeptièmArt 98* (Tunis, 2002): 1.

(٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Ce qui frappe avant tout avec ces quelques films, dans une période si grise, c'est la volonté de survie. Comme si les cineastes avaient pris la decision collective d'aller à la rencontre d'un monde qui, visiblement, ne les attendait plus." Benjamin Stora, *La guerre invisible: Algérie années 90* (Paris: Presses de sciences PO, 2001), 90.

(٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"cette volonté de remuer les consciences, de jouer un role dans le développement des mentalités". Ibid., 114.

(٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"témoigner des problématiques socials, politiques, économiques, des tensions et des contradictions dont les sociétés de reference sont l'objet." Michel Serceau, "Les cinémas du Maghreb: Un imaginaire par défaut," in Ida Kummer, ed., *Cinéma Maghrébien, special issue of Celaan* 1, no. 1-2 (Saratoga Springs, N. Y., 2002): 18.

(٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"à une catégorie socio-culturelle qui n'est guére plus en prise sur la culture populaire (arabo-berbére) de leurs pays que la culture arabo-musulmane classique." Ibid., 25.

(٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"il ne serait pas exagéré d'y déceler autant de courants que de cineastes." Chikhaoui, 114.

(٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"l'expression d'un souci de recherché, la manifestation d'une cinématographie en quéte d'identité". Ibid.

(٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Des personages en quéte d'auteurs. Et des auteurs en quéte de sens". Raphaël Millet, *Cinémas de la Mélancolie* (Paris: L'harmattanm 2002), 82.

(٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"le lieu des paradoxes. L'expérience du vide y densifie celle de la vie méme". Millet, 89.

(١٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Méme si parfois il ont un peu tourné à vide". Ibid, 33.

(١١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"c'est tout simplement qu'il fait secrétement le deul de lui-méme. Comme s'il ne croyait pas tout à fait à ce qu'il voit". Ibid, 43.

(١٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Les nouvelles fictions abordent directement les va-et-vient entre les frontiers, les desires d'exil, les emotions du retour, via le regard des créateurs attentifs aux evolutions de l'âme arabe". Michel Amarger, "Ruptures de l'espace identitaire", *Qantara 44* (Paris, 2002): 22.

(١٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"elles le sont encore. Et pourtant, le ,mouvement s'amorce depuis une douzaine d'années et surtout depuis trios ou quatres ans". Millet, 97.

(١٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"une foule de nouveaux talents, montrant que cette "nouvelle vague" a de la profondeur, que c'est presque une lame de fond". Ibid, 99-100.

(١٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"sont loin d'étre les plus mauvais de la décennie". Chikhaoui, 117.

(١٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"est effectivement devenu à certains égards un cinema féministe". Michel Serceau, "Questions de genre, questions de sexe: les femmes dans le cinema maghrébien", in Françoise Puaux, ed., Le machisme à l'écran (Paris: Corlet/Télérama, 2001), 116.

الجزء الثانى

موضوعات وأساليب

إن سينما المؤلف، أى السينما التى تهدف إلى التعبير، هى الأغلبية فى بلدان المغرب العربى؛ لأن الدولة تفضل أن تدعم سينما قادرة على التعبير تستحق أن تمثل البلد فى الخارج. ويتيح هذا النوع من السينما المدعومة مساحة للأفلام ذات المستوى الفنى الرفيع وأيضا للأفلام الدعائية.

ولأن أفلام بلدان المغرب العربى ترتبط بالدولة، فكثيرا ما ترى هذه الأفلام أن موضوعاتها، وأساليبها، ودرجة الحرية التى تتمتع بها مرتبطة بالماضى السياسى أو باقتصاديات السينما حسب كل بلد.

فريد بوغدير [١]

٦- الثقافة السينمائية الأهلية:

الشيرجى (١٩٧٥)

على الرغم من أن قضية وقع الاستعمار الكولونيالى على مجتمعات شمال إفريقيا قضية معقدة، فإنه يمكننا أن نتفق مع ما أكده ألبرت ميمى فى كتابه المستعمِر والمستعمَر:

> لا سبيل لنا أن نعرف ما كان سيصير إليه العالم المستَعمَر بدون الاستعمار الكولونيالى، لكننا نرى بالتأكيد ما قد حدث نتيجة لهذا الاستعمار. فلكى يتمكن المستَعمِر من إخضاع واستغلال المستعمَر، أزاحه خارج التيار التاريخى، والاجتماعى، والثقافى، والتقنى. والشيء الحقيقى الذى يمكن التحقق منه أن الاستعمار قد ألحق بثقافة من استعمرهم وبمجتمعاتهم و تقنياتهم دمارا بالغا[٢].

تشكل سينما فترة ما بعد الاستقلال جزءا من محاولة إعادة بناء هوية ثقافية صحيحة فى العديد من أنحاء العالم الذى سبق خضوعه للاستعمار الكولونيالى. وعلى حد قول نورى بوزيد، معبرا عن عدم رضاه عن بنية الميلودراما العربية التقليدية (التى هى مصرية إن جاز لنا القول): "لابد أن نوضح أن السينما قادرة على قول كل شئ، ولابد من تكسير القوالب القديمة كى نخترع السينما العربية الجديدة"[٣]. وفى لقاء مسجل أجراه جى إنبّل مع المخرج المغربى مؤمن لسميحى بعد إتمامه لفيلمه الروائى الطويل الأول، يحدد لسميحى الخطوط العامة الممكنة لبرنامج جديد لمخرجى السينما فى بلدان شمال إفريقيا:

> عندنا مشكلة عامة هنا. فالسينما من منتجات المجتمع البرجوازى الغربى. وهى بهذا نتاج مخيلة مجتمعنا نحن هنا عن مجتمعهم هم هناك، إذا جاز لنا القول، أى أن هذه المخيلة جزء لا يتجزأ من تراث روائى، ومسرحى، ودرامى. ومنذ اللحظة التى يبدأ فيها تداول نفس وسيلة التعبير (السينما) فى مناخ ثقافى آخر، يصير من الضرورى إثارة التساؤلات حول صيغ هذا المناخ المختلف وتقاليده الثقافية، حتى ولو لمجرد تجنب المحاكاة الذليلة[٤].

كانت لهذه التساؤلات التى تهدف إلى بناء شكل جديد للسينما عدة عواقب. فبادئ ذى بدء، كان لابد من إعادة النظر فى دور البطل. ونتيجة هذا بالنسبة لمعظم مخرجى شمال إفريقيا هو ظهور بطل جديد (ذكرا كان أم أنثى) عاجز عن تغيير العالم بفرض إرادته أو حتى تنمية قدراته نفسها إلى أقصى مّا يمكن كما يفعل البطل الغربى. وبدلا من ذلك، نجد البطل الجديد شخصية مستسلمة فى جوهرها. وفى حالة مؤمن لسميحى، يمثل كل من فيلمه القصير *لو كان موح، فلا أمل* (١٩٧١)، وفيلمه الروائى الطويل الأول *الشيرجى* (١٩٧٥) ما يصفه بأنه "النزول إلى الجحيم"[٥].

وهذا البطل الجديد مرتبط بمفهوم مختلف لبنية الفيلم: "رغم أنه يصعب التخلص من السرد الروائى فى السينما ... لكن علينا أن نتصور أشكالا تترجم بدقة أساليب الحياة والفكر المختلفة، كما تترجم ثقافة أخرى، وخيارات اجتماعية أخرى مختلفة عن الخيارات التى يقدمها الغرب حتى الآن"[٦]. ونجد جذور هذه البنية للحبكة فى الثقافة القومية، أو ما تبقى منها. وفى حالة المغرب، حسب رأى

لسميحى: "إن السمة الخاصة للاستعمار الكولونيالى للمغرب، تحت نظام الحماية، سمحت للبلد بالحفاظ على قلبها الاجتماعى فى شكل أصيل عميق، رغم العدوان الغاشم عليها من الخارج"(٧). أما نهج لسميحى فهو

> يقدم السرد من خلال الرحيل و العودة اللذين يتكرران عدة مرات متعاقبة، وهو أسلوب مستمد من الفكرة الرئيسية للفيلم (قصة امرأة مغربية) لكنه يتعارض أيضا مع السرد الروائى الخطى، الذى يصير مفككا بفعل هذا الأسلوب، أو مركبا بطرق أخرى(٨).

وكان هدفه بذلك الاستجابة إلى الأمور التى تم استبعادها، على حد قول إدوارد سعيد: "بعد أن انتهى فاصل الاستعمار الكولونيالى، علينا الآن البحث عن مكونات الإنسان الإفريقى، والإنسان العربى، وما يدور فى مخيلتهما، وثقافتهما"(٩).

تجارب فى السرد الروائى:

بَنَت السينما المغربية سمعتها فى البداية فى سبعينيات القرن العشرين بأفلام سهيل بن بركة السياسية المبكرة، وبعدد من التجارب شديدة التفرد فى السرد الروائى السينمائى قام بها مخرجون تدربوا فى ستينيات القرن العشرين فى معاهد السينما الأوروبية، منها فيلم *الشيرجى* لمؤمن لسميحى الذى تبوأ مكانه وسط هذه التجارب. كان أول هذه الأفلام التجريبية فيلم *وشمة* (١٩٧٠)، الذى أخرجه حامد بنانى، الذى درس فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. يتكون الفيلم من جزئين، يتناول الأول باقتدار طفولة البطل الغارقة فى الإهمال والاغتراب بعد أن تبناه رجل من ملجأ الأيتام، وكان هذا الرجل خشنا، يهوى تعذيب الذات، ولا يقدر على منحه الحب الذى يحتاجه. والجزء الثانى يعرض ارتكابه بعد ذلك لسلسلة من الجرائم الصغيرة واللقاءات التى لا معنى لها وهو يعيش بلا نظام ولا هدف، إلى أن يموت أخيرا فى حادث دراجة نارية. الفيلم مصور بعين الخيال الرمزى وملىء بالأحداث الغامضة، وقد جمع بين بعض الموهوبين الذين سيكونون فيما بعد من أهم مخرجى السينما المغربيين (فالتصوير لمحمد عبد الرحمن تازى، والمونتاج لأحمد بوعنانى). وقد انشغل بنانى أيضا بإنتاج فيلم *الشيرجى*. ووفقا لما كتبه فؤاد صويبة وفاطمة الزهراء العلَوى:

كان فيلم "وشمة" ثورة فى السينما المغربية عن حق. فللمرة الأولى، يفكر مخرج تفكيرا عميقا فى اللغة السينمائية التى يستخدمها، لقطة بلقطة، وقد سعى للحصول على صيغة أصيلة للتعبير ووجدها، وهى صيغة مميزة مختلفة تماما عن كليشيهات الفن الغربى و السينما التجارية، وترجع مباشرة إلى مصادر الخيال الجمعى المغربى(١٠).

وبعد فيلم *وشمة* بأربع سنوات أخرج مصطفى درقاوى (الذى درس بمعهد السينما البولندى بلودز) فيلمه الروائى الطويل الأول المستقل *أحداث بدون معنى* (١٩٧٤). يحكى هذا الفيلم قصة مخرج سينمائى يتورط فى جريمة شهدها بالصدفة، ويبدو أن الفيلم لم يعرض أبدا، لكن درقاوى بدأ فى إخراج سلسلة من الأفلام عبر السنوات العشر التى تلت ذلك، يتعرض فيها لجوانب من طبيعة العمل بالإخراج السينمائى ودور المخرج. وأشهر هذه الأفلام *أيام شهرزاد الحلوة* (١٩٨٢). ووفقا لما يلحظه أحمد عرايب، "هذه سينما الصفوة بمعنى الكلمة. إن أعمال درقاوى تعد جنسا فيلميا لم يلق قبولا كبيرا من الجمهور، لكنه دائما ما يثير التأملات"(١١). وهذه الأفلام التى أنتجت فى بدايات سبعينيات القرن العشرين، مثل *الشيرجى* الذى أنتج بعدها، كان تمويلها مستقلا، وكانت ذات ميزانية صغيرة. وحين استعادت الدولة اهتمامها بالإنتاج السينمائى، كان فيلم *السراب* (١٩٧٩) من الأفلام التى تلقت دعما كاملا، ومخرجه أحمد بوعنانى من خريجى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بفرنسا أيضا. الفكرة الأساسية لهذا الفيلم عن مزارع بسيط يجد حقيبة من النقود ويتجه للمدينة ليخلق عالما خياليا يدور فى متاهات، يتكون من قصص وممثلين، ومشاهد كاريكاتورية، وإشارات سينمائية (إلى شابلن وفيلليني و غيرهما)، تتخلله تلميحات إلى عنف يحدث خارج الشاشة (طلقات رصاص وصفارات إنذار). ونقتبس مرة أخرى من فؤاد صويبة وفاطمة الزهراء العلَوى ما كتباه عن فيلم *السراب*، "الفيلم لحظة عظيمة فى ارتقاء اللغة السينمائية القومية"(١٢).

وتوجد أمثلة أخرى لمداخل تجريبية طموحة فى بلدان أخرى من بلدان المغرب العربى. فعلى الرغم من أن هيكل صناعة السينما الجزائرية لم يفعل شيئا لتشجيع المدخل التجريبى، فقد ظهرت مداخل مختلفة للسرد السينمائى فى عدد من

الأفلام الجزائرية المتميزة، كاستخدام محمد زينات للراوى فى فيلمه *تحيا يا ديدو* (١٩٧١)، وأسلوب مرزاق علواش فى مخاطبة الكاميرا مباشرة فى فيلم عمر جتلاتو (١٩٧٦)، وتلاعب فاروق بلوفة بالسرد المركب فى فيلم *نهلة* (١٩٧٩) واستخدام براهيم تساكى للحيز المكانى والصمت فى فيلم *قصة لقاء* (١٩٨٣). وربما وجدنا أكثر استخدامات التجريب لكسر تدفق السرد الروائى دأبا واتساقا فى الأفلام الروائية الطويلة الأربعة التى أخرجها محمد بوعمارى عبر سنوات عشر، من *الفحام* (١٩٧٢) إلى *الرفض* (١٩٨٢). بل إن الفيلم الأول من بين هذه الأفلام الذى اعتبر دراما ريفية واقعية عند عرضه الأول فى أوروبا، تحول مع إعادة مشاهدته لأكثر من مرة إلى لعب تام بالسرد الروائى، بدءا من المطاردة على نهج شارلى شابلن، واستخدام الصوت، والموسيقى، والصمت بطرق مبتكرة غير متوقعة، والتعبير عن مرور الزمن من خلال مجموعات من التكوينات والإيماءات المتكررة تتميز باهتمام شديد بالشكل.

وقطبا المدخل التجريبى فى السرد الروائى السينمائى فى تونس مختلفان أشد الاختلاف. فمن ناحية نجد أصحاب العمل المشترك ذوى التعليم المسرحى الآتين من المسرح التونسى الجديد، وهم فاضل جعيبى، وفاضل جزيرى وزملاؤهم، محمد دريس، وجليلى بكار، وحبيب مسروقى، الذين كان لهم أسلوب متميز تماما، تأثروا فيه تأثرا شديدا بالدراما الأوروبية فى القرن العشرين. وقد ظهر هذا الأسلوب فى الفيلمين المركبين اللذين أعدهما أفراد هذه الجماعة عن مسرحيات وهما *العرس* (١٩٧٨) و عرب (١٩٨٨). ويختلف عن ذلك مخرج تونسى آخر لم يتدرب مهنيا فى معهد من معاهد السينما الأوروبية، هو ناصر خمير، الذى أبدع فيلميه الروائيين الطويلين *الهائمون* (١٩٨٤) و *طوق الحمامة المفقود* (١٩٩٠)، وهو صورة حلم بالأندلس، استخدم فيها مناهج ومداخل استمدها من تقاليد الحكى الشفهى العربية (خمير حكاء ونحات علاوة على أنه مخرج). الفيلمان كلاهما صورت كل لقطة فيهما بعناية وصممت كل مشاهدهما سلفا، والفيلمان يركزان على العلامات والأشياء التى قد تحمل دلالات رمزية، فيبدأ الفيلم فى تقديم قصص مترابطة وكلام متين فيما يبدو، إلا أن هذه القصص والكلمات سرعان ما تتمحى وتختفى، فلا يمكن الإبقاء عليها وكأنها خلقت لتختفى، حيث يتقدم السرد وتتشكل

قصة جديدة. ومثلما يتغير شكل الصحراء بفعل الريح، ومثلما تبنى حكاياتنا المنطوقة عالما كاملا وتهدمه، نجد الفيلم ينتقل من الحلم إلى الواقع والعكس؛ فنعيش فى جو شعرى مفعم بالتاريخ الإسلامى، حيث تصبح هذه الانتقالات بين الحلم والواقع هى القاعدة.

الشيرجى:

يبين فيلم *الشيرجى* لمؤمن لسميحى الوضع غير المستقر للسينما المغربية فى نهايات سبعينيات القرن العشرين فى غياب أى تمويل من الدولة.

> كان الفنيون يحصلون على أجور ضئيلة أو لا يحصلون على أجور على الإطلاق. كان طاقم التصوير يعمل بحوالى نصف الأجر المعتاد. وكانت الممثلة ليلى شيناً (التى لعبت دور "عائشة") لطيفة إلى حد أنها قبلت أجرا ضئيلا مضحكا. وأنا لم أحصل على أية أموال على الإطلاق. والكل كان يعمل على أساس الحصول على نسبة من الأرباح، باعتبار ما سوف يكون[١٣].

وكان الهدف "صناعة فيلم مغربى موجه لأهل المغرب قبل غيرهم[١٤]" لكن بسبب تجاهل الموزعين المغربيين للأفلام المحلية، لم يعرض الفيلم عرضا عاما إلا فى أضيق الحدود[١٥]. وإلى جانب دراسة لسميحى فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بفرنسا فقد حضر حلقات البحث التى عقدها رولان بارت فى المعهد العملى للدراسات العليا، حيث كتب رسالة عن علم اجتماع مشاهدى السينما فى المغرب، ودخل إلى الإخراج السينمائى مدخلا ثقافيا. فقد كان قادرا مثلا على استلهام الأدب العربى:

> **حقق المؤلفون العرب الكلاسيكيون نجاحا باهرا فى الجمع بين مداخل مختلفة فى النص نفسه، مثل السرد الروائى، والتأويلات الثانوية، و ما شابه ذلك، وهى فى الحقيقة عدة "أجناس" ممتزجة فى بنية واحدة قد تبدو غير مرتبة، لكن لها معقوليتها الخاصة[١٦].**

وكما قال فى *الشيرجى*: "لو تحرينا الدقة، الموضوع ليس مسألة سرد روائى ولا حبكة، لكنه مسألة نسيج تتداخل فيه أشكال الخطاب"(١٧). أما ما اهتم به فى الفيلم فهو "أن أخلق نوعا من التواصل يتميز بالتعددية، وخطابا يذهب قليلا فى كل اتجاه، ربما على نحو يشابه وعينا الحديث"(١٨). وقد تحقق هذا، لكن على الرغم من أن الفيلم حقا "يقوم على تشابك روايات صغيرة مع بعضها البعض"(١٩)، فإن له ثلاثة اهتمامات روائية مميزة بوضوح. الأول، قصة "عائشة"، التى تنقلب حياتها رأسا على عقب حين يقرر زوجها الزواج بزوجة أخرى، وهى قصة يلاحظ لسميحى أنها "تذكرنا بأحوال النساء العربيات عموما"(٢٠). لكن هذه الرواية لها مكان وزمان محددان. المكان مدينة طنجة، "ذات السمعة المعتبرة على المستوى الدولى، والمبالغ فيها غالبا. مدينة جريحة الجسد، جرحها الوجود الأجنبى. لقد حاربت عشرة قوى إمبريالية على الأقل بعضها بعضا على أرض طنجة"(٢١). ومصدر العنوان - كما يشرح مولاى دريس جعيدى - يكمن فى أن "الشيرجى [الشرقى] والغربى هما نوعا الرياح التى تسود طنجة وتحكمها، وهى أيضا نقطة التقاء المحيط الأطلنطى بالبحر الأبيض المتوسط"(٢٢). وهى أيضا "مدينة حطمها غياب العدالة، والاستغلال، والقهر"(٢٣). كما أن زمان الفيلم محدد جدا، فالفيلم يدور فى المغرب فى عشية الاستقلال (١٩٥٢-١٩٥٤)، وهذه لحظة تاريخية هامة فى رأى لسميحى: "تقررت فيها الكثير من الأمور بشأن إجلاء الاستعمار الكولونيالى عن البلد. وقد حسمت بعض الأمور، وبدأت أمور غيرها تخرج إلى النور"(٢٤).

وفيلم *الشيرجى* ملئ بالجوانب الشكلية المنظمة. تتناثر بين عناوين مقدمة الفيلم لقطات لشوارع طنجة ومبانيها، مصحوبة بشريط صوت ذى دلالة. فى البداية نسمع غناء امرأة، يرد عليه غناء بصوت رجل، أما فى النهاية، فنجد لقطات لتلاميذ فى المدرسة الفرنسية مع صوت من خارج الشاشة يردد الكلمات الفرنسية التى كانوا يتعلمونها: feu, flame, fou (نار، لهب، مجنون). وخلال الفيلم نجد تلاعبا بالمؤثرات فى شريط صوت مبنى بدقة شديدة ومصمم لتمثيل خاصية "الموزايك" (أى الفسيفساء) التى يتميز بها المجتمع المغربى، والطابع المركب لتكوينه اللغوى. يشرح لسميحى الأمر بأن "الصوت الأنثوى يغنى أغانى الريف،

فى الشمال، وصوت الرجل يغنى أغنيات جبل أطلس"[٢٥]. والعبد الذى يغنى على الشاطئ "من الغناوة، وهم سكان المغرب السود، ذوى الأصول الغينية"[٢٦]، كما توجد مقتطفات من الإذاعات الفرنسية، والإسبانية، والمصرية (برسائلها المتضاربة) وفقرة موجزة من تلاوة القرآن. وكثيرا ما يسبق الصوت تغير المكان، أو يستمر بعد هذا التغير (مثل أصوات جياد رجال الشرطة الأسبان التى تسمع فى شوارع المدينة قبل دخول الشاب إلى الماخور وقبل أن تبدأ الشابة فى حكى قصتها عنهم).

ومن حيث العناصر البصرية، يتخذ لسميحى إجراءات مماثلة، فهو حريص على تفتيت المكان. كل الصور التى نراها مع العناوين تكاد تشير إلى وجود الاستعمار الكولونيالى: اللقطات الوفيرة للمبانى الكولونيالية البيضاء الضخمة، وأسماء الشوارع المكتوبة باللغة الفرنسية إلى جانب العربية، و ما نلمحه من رايات لمختلف البلدان. يلى ذلك مشاهد تصور السكان من الأهالى فى الأسواق، والشوارع، وأحواض السفن على الشاطئ، لكن دون ترابط، فلا يأتينا إيحاء بجغرافية طنجة. ويصدق الشيء نفسه على المناظر الداخلية للفيلم، حيث يحرص المخرج على تقديم تشكيلات لعدد ضئيل من الشخصيات داخل الكادر، فلا نشعر أبدا بالجو العام للمكان، بل إننا غير متأكدين مما إذا كانت الشخصيات تنظر إلى بعضها البعض أو تحدق ساهمة فى جدار. ويبدو أن لسميحى يولى مزيدا من الاهتمام للانتقالات بين الأماكن، أو للعراقيل التى تمنع تغيير العناصر لأماكنها، أكثر من اهتمامه بالأماكن نفسها. بادئ ذى بدء، نجد أبوابا تفتح من تلقاء نفسها، فنرى من خلالها عدة أشياء تبدأ أولا بعالم العمل (الخباز وأرغفته وفرنه) وحلم الصبى (حين يرى "براهيم" نفسه يجرى على نفس الشاطئ الذى ستلقى أمه حتفها على ساحله). وفى نهاية الفيلم تنغلق البوابات التى تقع خارج الليسيه بالمثل – وكأنما تنغلق من تلقاء نفسها – لتنتهى القصة. وقد قدم لسميحى فى حوار صحفى، قائمة بسبع من هذه البوابات داخل الفيلم، وهى البوابات الثلاث التى ذكرناها عاليه، علاوة على بوابات تمثل له مفاهيم كل من القصة، والقوة، والجنون، والجحيم[٢٧]. إلا أن الفيلم يحتوى على عدد كبير من القضبان والحواجز

وغيرها من الأمثلة (مثل النافذة المحاطة بقضبان الذى يقدم لنا المخرج السجن بها، والبوابات التى تؤدى إلى خارج السجن التى تنتظر عندها النسوة حاملات الطعام لأقربائهن من الرجال).

قصة عائشة:

العنصر المحورى فى قصة الفيلم هو وضع "عائشة"، التى تشكل قصتها قلب الفيلم. لكن الفيلم فى بدايته ونهايته يصور روايات أخرى، هى قصص عمل الرجال وقصة حياة "براهيم"، ابن "عائشة". من بين المشاهد الأولى للفيلم لقطة لدكان البقال، تبين زوج "عائشة" وهو يحاور البقال، لكننا لا نعرف، عند هذه المرحلة من الفيلم، هوية الزوج ولا دلالة الحوار. تسبق مشاهد الحياة المنزلية لعائشة وتتخللها أصوات وصور لعنزات تساق فى الشارع خارج منزلها. نرى "عائشة" فى البداية وهى تبكى، ثم تستدعيها حماتها إلى المشهد بقولها: "تعالى وكُلى. لا تبكى يا عائشة. الله رحيم". لكن "عائشة" تظل بلا حراك، غير مهتمة بما يدور حولها (استيقاظ ابنها، وأداء زوجها للوضوء ثم الصلاة، والوجبة نفسها). ونفهم الوضع من كلمات الحماة لابنها، فهى تعنفه لرغبته فى الزواج بأخرى، وتخبره أن "عائشة" وابنه "براهيم" سيعانيان من جراء هذا وتخبره (فى مثل مغربى يعادل مثلنا القائل "بعد ما شاب ودوه الكتاب") أن "القط العجوز لا يمكن أن يتعلم الرقص". لا يعيرها ابنها اهتماما، ولا يتبادل الزوج والزوجة لا نظرة ولا كلمة طوال المشهد. "عائشة" لا تحتج، بل إنها تبدو لا مبالية بالحياة الأسرية أصلا. إنها معزولة وصامتة ("الصمت العنيف" الذى يبدو فى العنوان الكامل للفيلم)، لكنها تجد فى حماتها نصيرا ليس على البال ولا الخاطر.

وبينما تنشر "عائشة" الغسيل فى الشرفة، تحييها جارتها، ونرى يديهما تتصافحان فى لقطة قريبة، وهذه أدفأ علاقة إنسانية رأيناها حتى الآن فى الفيلم، بالضبط كما أن الكلمات التى تتبادلها "عائشة" مع جارتها هى الكلمات الوحيدة التى تقولها فى الفيلم. تقترح الجارة ثلاثة أفعال طقوسية لمنع زوج "عائشة" من الزواج

بأخرى: عمل تدليك، ونذرا لـ "رجال البحر"، وبعد ذلك أخذ حمام طقسي في مولد سيدي قاسم. تشكل هذه الأفعال معظم بقية قصة "عائشة". تتولى آسيا، شقيقة الجارة، عمل التدليك، بينما تصلي الحماة، ثم تخرج "عائشة" للوفاء بنذورها. وعلى الرغم من أن "براهيم" يرتدي الملابس الغربية طوال الفيلم، فإن "عائشة" وزوجها يرتديان دائما الثوب المغربي التقليدي، كما ترتدي نقابا أبيض وعباءة سوداء تغطي جسدها بأكمله وهي ذاهبة للاحتفال بالمولد على شاطئ البحر. وفي طريق عودتها، تتوقف مرة واحدة، عند السجن. تحدث استطرادات أخرى عند هذه النقطة (تشمل قصة البغي الشابة والألعاب التي يمارسها الولد)، وعندما نرى "عائشة" بعد ذلك، نجدها تضرب ابنها بوحشية لذهابه إلى الشاطئ وإلى السينما. ومما يزيد من ضراوة هجماتها (التي تحاول حماتها إيقافها) أن "عائشة" لم تتجاوز أبدا همومها فعجزت عن تقديم الحب أو الحنان لولدها، وهذا الضرب هو التفاعل الجسدي الوحيد بينهما في الفيلم.

وتقترح الحماة حلا آخر لمشكلات "عائشة"، وتزور المرأتان معا "مرابطا"، وهو أحد الأطباء الشعبيين التقليديين. ويقدم لهم المرابط المساعدة على شكل شراب تشربه "عائشة"، وحجاب تضعه تحت وسادة زوجها، ويطلب من "عائشة" توفير مبلغ من المال لشراء ديك أسود، والاستحمام سبع مرات في الكهف في مولد سيدي قاسم. تعود "عائشة" لمنزلها، وتتبع مشورة المرابط بالنسبة للحجاب، وتعد نفسها للخروج إلى السوق. وبينما تفعل ذلك، وتتبادل النظرات مع زوجها – للمرة الأولى والوحيدة في الفيلم – إلا أنهما لا يتبادلان ولا كلمة. ويبقى للحماة أن تتمنى الحظ الحسن لعائشة "الله معك". ثم نرى جزءا طويلا من مشاهد متتابعة في السوق، حيث تشتري الديك، تتبع ذلك وقفتان، حين تخلع حجابها فتشاهد رجلا مجنونا يضحك وهو يلعب مع بنت صغيرة تتأرجح على بوابة تصدر صوتا مزعجا، ثم تلاحظ حفلا يقيمه قوم من أثرياء الإنجليز. ثم ينحي الفيلم "عائشة" جانبا، ويستكشف موضوعات أخرى، خاصة ما يخص منها زوجها، الذي عاد إلى الظهور مع بداية

الاحتفال بمولد سيدى قاسم، حين تستمع "عائشة" إلى عازفى الموسيقى، والرجال الذين ينشدون، وتضحى بالديك. ثم يعود الفيلم للابتعاد عن قصة "عائشة"، ولا يعود إليها إلا فى آخر النهار. نرى الجميع نيام، و"عائشة" وحيدة، تبكى بحرقة، كأنها تتوقع مصيرها المحتوم. وفى الصباح تتحرك "عائشة" فى جمع من حماتها، وجارتها، و"براهيم" متجهين إلى الشاطئ، ويمرون فى طريقهم برجل الغناوة وهو يغنى ويرقص وحيدا. تتقدم "عائشة" إلى الكهف مع النساء الأخريات وقد خلعت الحجاب عن وجهها. تصلى الحماة، بينما ترقى الجارة "عائشة" بالعملات وتمسك بيديها وهى تستحم، متسربلة الآن بالأبيض، فى مواجهة الموجات الصاعدة. لكن يد "عائشة" تفلت من يد جارتها، وتغرق، ويبدو أنها تتقبل مصيرها (إذ لم تقاوم الغرق). ويدخل صوت الرجل الذى سمعناه مع العناوين الأولى للفيلم، وتنتهى قصة "عائشة".

روايات متشابكة الخيوط:

إن قصة "عائشة" فى حد ذاتها رواية بسيطة ذات سرد خطى، تتحرك ببطء لكن بثبات – على ما يبدو– نحو موت "عائشة". لكن بالضبط كما قدم الفيلم الموضوعات الأخرى قبل أن نرى "عائشة"، فإنه لا ينتهى بموتها، لكنه ينتقل فى الواقع إلى عالم الرجال، حيث العمل فى الميناء، ومنه إلى شوارع خاوية ثم إلى جماعات من الرجال فى طريقهم للعمل سيرا على الأقدام، تصحبهم أصوات صفارات السفن ومداخنها، انتهاء بالمدرسة الفرنسية وترتيل الأطفال. تقعقع بوابة المدرسة وهى تغلق، ثم تنزل عناوين النهاية فى صمت. يعالج لسميحى الطقوس السحرية للنساء وخرافاتهن بحيادية باردة، ومع تقدم الفيلم، يزيد التركيز على أفعال الزوج. نراه يخرج من البيت الذى تعيش فيه البغى، ونراه يحاور البقال، ويجمع الإيجار، ويحتفل فى نزهة خلوية مع أصدقائه، ويقابل عروسه الجديدة وأسرتها، وأفعال الزوج أيضا تعالج بأسلوب روائى خطى وإن كان متقطعا. لكن القصص الأخرى التى تكون بقية الخيوط الروائية المتشابكة فى فيلم لسميحى أكثر تشظيا من

ذلك بكثير، وغالبا ما لا تكتمل ولا تصل إلى نهاية. فى الفيلم إحساس قوى بوجود الاستعمار الكولونيالى، لكن فى تفاصيل غامضة فقط: رجل يعتقل فى مقهى، وطابور من السجناء المكبلين بالأغلال، وأصوات من خارج الشاشة لطلقات وفرق عسكرية، وجماعة من أثرياء الإنجليز تقيم حفلا، والمبانى الشاهقة البيضاء وأعلام البلاد الأجنبية الموجودة فى كل مكان. و"براهيم" هو الشخصية الوحيدة التى نرى أحلامها على الشاشة، لكن صورته تمضى دون تقدم منطقى: فكيف أو لماذا انتقل من الكتّاب إلى المدرسة الفرنسية؟ من هو رجل الغناوة الذى نراه على الشاطئ؟ وكثيرا ما تتوقف "عائشة" فى أثناء تجوالها لتشاهد منظرا (السجناء، والرجل المجنون، والإنجليز)، لكنها لم تعلق أبدا على ما ترى، ولا تشير تعبيراتها إلى أدنى انفعال. ويبدو أن الكاميرا تريد أيضا أن تترك "عائشة" وقصتها من حين إلى آخر، مثلما تلكأت الكاميرا عند جماعة من الصبية الذين تمر بهم "عائشة" وهم يلعبون فى الشارع، أو حينما ركزت الكاميرا على العمال فى نهاية الفيلم.

تظل بعض أجزاء الفيلم شديدة الغموض حتى بعد أن يشاهده المرء عدة مرات. لماذا تخرج الضفادع من الكسكسى أثناء نزهة الرجال الخلوية؟. يقول لسميحى "أنها "التجسيد المادى" للممارسات السحرية التى انشغلت بها الزوجة"(٢٨). لماذا نرى صورة محمد الخامس منعكسة على وجه القمر، يليها فيلم إخبارى عن أعمال العنف الداعية لعودته من المنفى؟ إنها تعبير عن اعتقاد شعبى، وفقا لقول لسميحى: "يبدو أن الحركة القومية التى تنظم حركات الاحتجاج الجماهيرية هى القوة الأصلية التى نشرت هذا الشعار"(٢٩). لكن فيلم *الشيرجى* على الرغم من هذا الغموض، وربما بسببه، يظل – مثله مثل فيلمى *وشمة* و*السراب* – من الأفلام التى تحظى بإشادة الكثيرين كقوة مجددة كبرى فى السينما المغربية. وفى عشية عرض الفيلم للمرة الأولى فى باريس، كتب نور الدين غالى أن هذا الفيلم "فيلم علامة" فى سياق السينما المغربية: "يتضح فيه أن مؤلفه متمكن من أسلوبه، وتبدو فيه حساسية السينمائى الأصيل"(٣٠). ولم تقل سمعة الفيلم الجيدة فى العصر الحالى، كما يظهر من ثلاثة تقييمات أجريت فى تسعينيات القرن العشرين للفيلم. وفيلم *الشيرجى* فى رأى جعيدى، أحد أفلام السبعينيات التى "اعتبرت أن مشروعها أن تؤكد أن

مخرجى ومنتجى السينما فى المغرب لم يكفوا عن المطالبة بحرية التعبير"[٣١]. أما صويبة والعلوى فيريان أن قوة موضوع الفيلم "تكمن فى تذبذبه المستمر بين الواقع والأسطورة المغربيين"[٣٢]. ويرى عريب أن "مؤمن لسميحى قد رفع مستوى السينما المغربية" وأن فيلمه ينتمى إلى "سينما تجريبية لا يمكن فصلها عن مناخها الاجتماعى والفلسفى"[٣٣].

هوامش:

(١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"le cinema d'auteur, ou d'expression, est majoritaire au Maghreb. Car les Etats subventionnent plus volontiers un cinema d'expression, qui peut dignement les représenter à l'étranger. A l'intérieur de ce cinema subventionné il y a de la place aussi bien pour les oeuvres de haute qualité artistique que pour les films de propagande".

Liés à l'Etat, les films des pays du Maghreb voient dés lors souvent leurs themes, leur style, leur degreé de liberté, lies au passé politique ou à l'économie du cinema proper à chaque pays". Ferid Boughedir, "Panorama des cinema maghrébiens", in Mouny Berrah, Jacques Lévy, and Claude-Michel Cluny, eds., *Les cinemas arabes* (Paris: Cerf/IMA, 1987), 67.

(٢) Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized* (New York: Souvenir Press, 1974). 114.

(٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Il faut montrer que le cinema est capable de tout dire et qu'il faut briser les anciennes formes pour inventer le nouveau cinema arabe." Nouri Bouzid, interview, *in Actes du Onziéme Festival International* (Montpellier, 1989): 181.

(٤) Moumen Smihi, "Moroccan Society as Mythology" in John D. H. Downing, ed., *Film and Politics in the Third World* (New York: Praeger, 1987), 81.

(٥) المرجع السابق، ص ٧٩.

(٦) المرجع السابق، ص ٨٢.

(٧) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٨) المرجع السابق، ص ٨٠.

(٩) المرجع السابق، ص ٨٢.

(١٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Wechma fut une véritable révolution dans le cinema maghrébin. Pour la premiére fois, un cineaste avait réfléchi murement au langage cinématographique qu'il allait utiliser, plan par plan, avait cherché et trouvé une forme d'expression originale qui s'éloignait totalement des cliché du cinema occidentale, qu'il soit d'auteur ou de consommation, et puisait directement ses sources dans l'imaginaire collectif marocain." Fouad Souiba and Fatima Zahra el Alaoui, *Un siécle de cinema au Maroc* (Rabat: World Design Communication, 1995), 80.

(١١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Cinéma élytique par excellence, celui de Derkaoui constitute un genre sans grande appréciation publique, mais qui posse à la réflexion permanante". Ahmed Araib and Eric de Hullessen, *Il était une fois ... Le cinema au Maroc* (Rabat: EDH, 1999), 56.

(١٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"un grand moment dans l'évolution du langage cinématographique national". Souiba and el Alaoui, 86.

(١٣) Smihi,80

(١٤) المرجع السابق، ص ٨٥.

(١٥) Moulay Driss Jaïdi, Le cinema au Maroc (Rabat: Collection al Majal, 1991), 124

(١٦) Smihi,82

(١٧) المرجع السابق، ص ٨٠.

(١٨) المرجع السابق.

(١٩) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٢٠) المرجع السابق.

(٢١) المرجع السابق، ص ٨٤.

(٢٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"le chergui et le Gharbi sont les deux vents qui régnent à Tanger qui, au demeurant, est le lieu de l'Atlantique et de la Méditerranée". Moulay Driss Jaïdi, *Cinégraphiques* (Rabat: Collection al Najal, 1995), 111.

(٢٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"une ville lézardée par l'injustice, l'exploitation et l'oppression". Ibid., 128.

(٢٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Beaucoup de choses s'y sont décidées concernat la décolonisation officielle du pays. Des choses finissaient, d'autres commençaient à voir le jour". Moumen Smihi, interview, *cinema 76* 205 (Paris, 1976): 98.

(٢٥) Smihi, "Moroccan Society", 81.

(٢٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"un Gnaoui, population noire du Maroc originaire de Guinée". Smihi, interview, 94.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٩٦-٩٨.

(٢٨) Smihi, "Moroccan Society". 83.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٨٢-٨٣.

(٣٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"un film-phare. Son auteur y révèle une maîtrise stylistique et un temperament de cineaste authentique". Noureddine Ghali, "El chergui ou le silence violent: Une interrogation sur la société marocaine", *cinema 76* 205 (Paris: 1976): 131.

(٣١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"ont pour projet d'affirmer une liberté d'expression qui a été sans cesse revendiquée par les cineastes-producteurs marocains". Moulay Driss Jaïdi, *Vision (s) de la société marocaine à travers le court* métrage (Rabat: collection al Majal, 1994), 108.

(٣٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"reside aussi dans son oscillement constant entre la réalité et la mythologie marocaines". Souiba and el Alaoui, 83.

(٣٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Moumen Smihi hisse d'un cran le niveau du cinéma marocain ... s'apparente au cinema experimental indissociable de son environnement social et philosophique". Araib and Hullessen, 44.

٧ - التاريخ بوصفه أسطورة:

وقائع سنين الجمر (١٩٧٥)

توفرت للجزائريين كل الأسباب التى تجعلهم يحتفون فى رواياتهم بمنشأ نضالهم من أجل التحرر وبنجاحه، ولاسيما أن نظرة المستَعمِرين إلى هذا النضال كانت "نظرة تأملية فى الأساس، وأنانية إلى أبعد حد"، كما يقول فيليب داين:

لأن هذه المرحلة النهائية من جلاء الاستعمار عن بلدان المغرب العربى ووجهت بمعارضة مريرة، فلابد أن يكون الأدب والسينما الفرنسيان حتما أدب وسينما أزمة أوروبية. ولابد من التأكيد على أن الروايات المتعلقة بهذه الفترة ظاهرة أوروبية تماما، لا يوجد لديها ما تستحق أن تحكيه لنا عن تاريخ الجزائر، وشعبها، وثقافتها: إنها تأملات للعقل الأوروبى وحده[١].

لكن رغم ميل مخرجى السينما الأفارقة إلى تصوير النضال الحديث ووجود مساحة لذلك، فقد كانت الظروف المباشرة التى كان عليهم العمل فيها غير مواتية على الإطلاق. إن سياق الرقابة المباشرة معروف: فكما تلاحظ مونيك جادانت على الوضع فى الجزائر "لم تصل جبهة التحرير القومية الجزائرية إلى الاستقلال ببرنامج سياسى دقيق":

بل إن هذا هو حال الثقافة بشكل خاص. لقد وقف الجزائريون فى هذا المجال عند حد الشعارات، معتقدين أن إخضاع الثقافة للسياسة أمر مفروغ منه[٢].

ومن حيث السينما، كانت نتيجة هذا أن "الأفلام المنتجة مصممة بدقة للدفاع عن الرؤية الرسمية للأحداث وتوضيحها"[٣]. وبلغ الأمر من السوء حد أن كل شكل من أشكال التعبير كان له هيئة تحتكره تتحكم فيها جبهة التحرير القومية الجزائرية، فاحتكر المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر السينما، واحتكرت الجمعية الجزائرية للإنتاج والتوزيع أعمال الكُتّاب، وما إلى ذلك. أما الأسوأ فكان

الوضع المقلقل حيث ساد النزاع بين مختلف القوى التى تناضل من أجل السلطة(٤).

وقد لوحظ أن عام ١٩٦٥، الذى شهد ظهور أول فيلم جزائرى روائى طويل، قد شهد أيضا الانقلاب العسكرى بقيادة هوارى بومدين، الذى انقلب بذلك ضد الرجل الذى ساعده على الوصول إلى السلطة، وهو الرئيس أحمد بن بللا، أول رئيس للجزائر بعد الاستقلال. هذه المصادفة أمر جدير بالملاحظة، بل يبدو أن بعض المارة الذين رأوا الدبابات متمركزة فى نقاط استراتيجية فى أثناء الانقلاب، اعتقدوا أنهم يشاهدون تصوير فيلم *نضال الجزائر* لجيللو بونتيكورفو، الذى كان قيد الإنتاج فى ذلك الوقت(٥). أما بومدين، الرئيس السابق، لجيش جبهة التحرير، الذى اتخذ تونس مقرا له فى أثناء حرب التحرير الجزائرية، فقد وجد مبررا قويا لعدم الثقة فى التصريحات الرسمية بكل الحقيقة عن نضال الجزائر، والسبب كما يقول بنيامين ستورا:

> بالنسبة للقوى العسكرية التابعة للجيش الجزائرى التى استولت على السلطة فى عام ١٩٦٥، تجلت ضرورة إعادة كتابة التاريخ بشكل ينكر دور المقاومة داخل البلاد، كما احتاجت هذه القوى أيضا لإنكار لحظات معينة من التاريخ الوطنى للحركة القومية الجزائرية من خلال تأليف تاريخ روائى تلعب فيه القوى العسكرية دور البطولة(٦).

انصب التركيز إذن على تشجيع قصص ذات طابع خاص، ألا وهو استبعاد شخصيات رئيسية معينة، أما الشخصيات الأخرى فقد "تجلت فيها الصورة الأسطورية لعالم يرى الأشياء إما أبيض أو أسود(*)، وقد رسمت فيه بدقة الحدود بين أدوار الأبطال والخونة، وبين المحررين والقاهرين"(٧). وكما لاحظت مونى

(*) يصف روى آرمز فى النص الإنجليزى هذا العالم بأنه Manichean ، إشارة إلى ديانة فارسية قديمة ترجع إلى مانى، الذى يراه أتباعه نبيا. تتلخص ديانة مانى فى أن العالم يتكون من مملكتى النور والظلام، وأن الكون هو الناتج المؤقت لصراع هاتين المملكتين، فهو مزيج من النور والظلام (المترجمة).

بيراه، فإن الأفلام التى تركز على الحرب تصور "قومية مثالية"، بينما تمكنت الأفلام التى تتناول موضوع الأرض من "تأكيد تناقضات المجتمع الجزائرى فى الفترة نفسها"(٨). ويلخص ستورا الوضع فيقول: "من المفارقات أن الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٨٠ أكثر الفترات احتفاء بـ "الثورة الجزائرية" وبذكراها لكن علينا ان نتساءل: ما طبيعة هذا التاريخ؟"(٩). والرجل الذى يتيح لنا عمله الإجابة عن هذا السؤال هو محمد لاخضر حمينه.

بحلول عام ١٩٧٥، كان محمد لاخضر حمينه قد أسس نفسه بالفعل كواحد من أهم مخرجى السينما الجزائرية بالأفلام الروائية الطويلة الثلاثة التى أتمها، والذى تناول فى كل منها النضال من أجل التحرر من زاوية مختلفة. ففيلم *ريح الأوراس* (١٩٦٦) قصة درامية قوية، ذات سرد روائى خطى، وبنيتها الدرامية غربية بالأساس. يقابل هذا فيلم *حسن طيرو* (١٩٨٦)، الذى بدأ قصة كوميدية أعدها الممثل رويشد عن إحدى مسرحياته. بطل هذا الفيلم رجل بسيط، نقيض للبطل، يتورط فى الأحداث ويحظى بالتحية كبطل. أما الفيلم الثالث، ديسمبر (١٩٧٢) ففيه عودة إلى النغمة الجادة التى تميز بها الفيلم الأول للاخضر حمينه. يقدم فيلم ديسمبر دراسة عن التعذيب، والجدير بالذكر أن موضوع الفيلم يقدم من منظور ضابط فرنسى مسؤول عن العنف. وقد نجح لاخضر حمينه فى تحويل المكتب الجزائرى للوقائع، وهو المكتب الذى ينتج الجريدة السينمائية، إلى قاعدة لإنتاج فيلمه الروائى الطويل الأول الذى دخل به مجال العمل فى الإخراج السينمائى، فاتضح أنه قادر على العمل فى سياق الإنتاج الجزائرى المحدود الموارد والقدرات (وقد قدر له أن يصير رئيس المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر فى ١٩٨١–١٩٨٥). وكما تلاحظ مونى بيراه، يمكن رؤية أفلامه على أنها "أفضل تعبير عن قواعد السلوك الصالح التى تحكم الموضوع"(١٠).

الفيلم:

كان *وقائع سنين الجمر* عملا رسميا إلى أبعد حد، فقد أنتجه المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر للاحتفال الرسمى بمرور عشرين عاما على بدء الحرب الجزائرية فى ١ نوفمبر ١٩٥٤، وعرض لرؤساء الدول الذين زاروا الجزائر لحضور الاحتفالات بهذه المناسبة. نتيجة لذلك تمكن محمد لاخضر حمينه من الحصول على مستويات تمويل غير مسبوقة ليصور فيلمه (على شريط من مقاس ٧٠ مللى وبتقنية البانافيزيون(*)) واستخدام فنيين ومشاركين أجانب (أكثرهم إثارة للجدل المؤلف الموسيقى الفرنسى فيليب آرتوى، الذى تؤثر ألحانه الغربية الفخمة فى استجابة المشاهدين للصورة طوال الفيلم). ويذهب صبرى حافظ إلى أن الفيلم "قد استهلك تقريبا ميزانية السينما الجزائرية بأكملها (ميزانيتى المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر والمكتب الجزائرى للوقائع) لمدة ثلاث سنوات، فجفت مواردها وحرم المخرجين الآخرين من فرصة إنتاج مشروعاتهم"[١١]. وقد أثار حتما كراهية النقاد الجزائريين كما أثار استياء زملاءه، إلا أن المخرج يدعى بأن الفيلم عمل ذو طابع شخصى خالص:

> لقد قلت وأكرر أننى لم أخرج فيلما تاريخيا. فيلمى يقدم رؤية شخصية ليس إلا، حتى ولو اعتمد على حقائق دقيقة. لم أدّعِ أبدا أننى أقدم الرؤية الشاملة للجزائر كلها فى تلك الفترة التاريخية، وخصوصا أنى نشأت فى قرية صغيرة[١٢].

ويعيد القول:

> هذا النوع من الأفلام التاريخية-السياسية لا يمكن أن ينجز بكل ما يلزمه من دقة وموضوعية، حيث إن المرء لا يملك إلا أن يصنع هذا النوع من الأفلام بأقصى ما لديه من ذاتية مشبوبة العاطفة[١٣].

(*) البانافيزيون اسم تجارى لمجموعة من تقنيات الشاشة العريضة، أبسط أشكالها يتم بتصوير اللقطات على شريط من مقاس ٣٥ مللى بعدسة تضغط أبعاد المنظور ثم تعيد بسطه عند العرض، والأشكال الأكثر تطورا منها تصور على شريط من مقاس ٧٠ مللى بنفس هذا النوع من العدسات (المترجمة).

والفيلم يتميز بالتركيز على الجوانب الذاتية بشكل اعتدنا رؤيته فى السينما الفنية لا فى الأفلام الملحمية، ففكرة الفيلم للاخضر حمينه، كما شارك المخرج فى كتابة السيناريو (مع الروائى رشيد بوجدرة)، ويذكر اسمه وحده كمسئول عن إخراج وإنتاج الفيلم، كما ظهر فى دور هام بالفيلم، هو وأطفاله الثلاثة. وربما كان التناقض بين الفيلم الرسمى والرؤية الشخصية تناقضا ظاهريا فقط، حيث إن موقف لاخضر حمينه سمح بغض الطرف عن الفجوات التاريخية المختلقة التى بالفيلم. لقد حقق لاخضر حمينه بالتأكيد أكبر أمنياته وأمنيات الدولة بفوزه بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان السينمائى فى عام ١٩٧٦ (ففاق بهذا حتى صناعة السينما المصرية).

يبلغ طول زمن عرض فيلم *وقائع سنين الجمر* ١٧٧ دقيقة فى النسخة التى شاهدتها (تذكر مصادر أخرى أطوالا مختلفة، تصل إلى ثلاث ساعات وخمسين دقيقة لدى وسيلة تمزالى)[١٤]. يتكون الفيلم من سبعة فصول ذات بنية غير محكمة من حيث الشكل ولا يوجد توازن بين أجزائها، وذلك ليتتبع الأحداث التى جرت فى الجزائر وأدت إلى اندلاع حرب التحرير فى عام ١٩٥٤. الفصول الأولى للفيلم فيها مادة عن موضوعات أكثر مما تشير إليه عناوينها، لكن الفصول التالية أقصر وأكثر تركيزا. وحيث إن العرف قد جرى على أن المشاهد التى تسبق نزول العناوين فى مقدمة الفيلم تشرع فى تشكيل استجابتنا للسرد الروائى الذى يليها فى الفيلم، فإن المشاهد التى تصوِّر اليأس الذى ينتاب الناس فى فترات الجفاف والتى تصور اتخاذ قرار هجر الأرض للعيش فى مكان آخر تبدو علامة دالة على أن الفيلم يعرض صراع الرجال (والنساء) مع الطبيعة، وهو موضوع عالجه لاخضر حمينه فى فيلمه التالى *ريح الرمال* (١٩٨٢). بل إن المشهد الافتتاحى الذى يسبق العناوين يرسى دعائم جو الفيلم الغنائى الشاعرى، إذ نسمع بالتبادل التآلفات الوترية الناعمة من تأليف فيليب آرتوى والموسيقى البرية الأكثر خشونة التى يعزفها المزمار والطبلة مصاحبين لظهور حشد من الفلاحين يتجهون إلى مقام أحد الأولياء ليقيموا صلاة الاستسقاء، وتبدو صورهم مغبشة من خلال الجو المضبب بالحرارة وتكاد لا تظهر للعيان.

"سنين الجمرات الخابية"

فى الفصل الأول من الفيلم يُنتزع البطل "أحمد" من حياته كفلاح فى الصحراء التى ضربها الجفاف لينتقل إلى الحياة فى المدينة، حيث يلتقى بالحكم الفرنسى واستنزاف الفرنسيين للموارد فى أحد المحاجر وفى الحقول. وقد قابل عالم الاجتماع مصطفى لشرف المشاهد الافتتاحية للفيلم التى تصور حياة الريف بالثناء لقيمتها الإثنوغرافية(١٥)، وكتبت بيراه عن الفيلم أنه "يظل على المستوى الاجتماعى وثيقة لا يمكن دحضها، و- بغض النظر عن التاريخ - يعبئ الفيلم ... فترة تحديد مصير فى تاريخ الجزائر الحديث .. وله شرف تنظيم هذه الفترة وتخليقها"(١٦). لكن هذا المشهد الافتتاحى الطويل يدور خارج نطاق الزمن فى الواقع، وهى سمة تظهر فى المحاولات المتعددة التى بذلها النقاد لتحديد تاريخ لأحداث الفيلم (فقالت بيراه أنه يدور فى الفترة من أربعينيات القرن العشرين وحتى عام ١٩٥٤، وقالت تامزالى أنه يدور فى الفترة من ١٩٣٩-١٩٥٤، وقال لشرف إنه يدور فى الفترة من ١٩٤١-١٩٥٤، وقال لطفى محرزى إنه يدور فى الفترة من ١٩٤٥-١٩٥٤). إن الفرح الذى ينتاب الفلاحين حين يسقط المطر فعلا فرح بسخاء الطبيعة، وحين يفشل المحصول مرة أخرى بسبب الشمس الحارقة التى تهيمن على حياتهم يستجيبون لذلك بالقنوط. أما النزاعات على المياه فتوجد بين الفلاحين على جانبى النهر فلا يوجد هنا تراتب هرمى اجتماعى، كما لا يوجد أثر للاستغلال الفرنسى. فيصور الفيلم هنا فى الحقيقة عالما خارج التاريخ. يؤكد حافظ أن الفيلم "يختزل عنصر الوعى بالذات إلى وجوده على مستوى الفلاحين"(١٧)، ويصدق هذا على المشاهد الافتتاحية بالتأكيد. ومع ذلك عولجت هذه المشاهد بالتحكم فى سرعتها وإيقاعها فى المونتاج، وبالصياغة القديرة للعناصر البصرية والتمثيل القوى المنطلق. (مثل الفلاحين حين وجدوا الماء للمرة الأولى) مما سيظل من السمات المميزة للفيلم ككل.

يدخل التاريخ (وأقول الوعى الذاتى أيضا) الفيلم فى شخص الرجل المجنون "ميلود" (الذى لعب دوره باستمتاع شديد لاخضر حمينه نفسه). "ميلود" هو أول من يحيى "أحمد" وأسرته عند وصولهم إلى البلدة، التى يصفها بأنها "وهم". يريهم "ميلود" البنايات التى تمثل قوة الاستعمار الكولونيالى – بادئا بالسجن بالطبع – قبل أن يقودهم إلى "فردوس" الفقراء. يحصل "أحمد" على عمل فى أحد المحاجر، لكن "أحمد" يلكم الملاحظ الفرنسى دفاعا عن نفسه حين يهم بضربه بالسوط؛ فيفقد الملاحظ الفرنسى الوعى؛ فيساق "أحمد" إلى الإدارة العسكرية للتعيينات حيث يضربونه حتى يكاد يعجز عن الحركة. ويعلن الفرنسيون التعبئة العامة فى ميدان البلدة، ويستجيب "ميلود" لهذا بالعودة إلى القرافة ليحاول إحياء الموتى. لا يشارك "أحمد" (ويبدو أن الفرنسيين لا يعلمون بوجوده) ويحصل على وظيفة جديدة كعامل فى الحقول. يتمكن "أحمد" من حضور اجتماع سرى، حيث يجتمع الرجال للاستماع إلى إذاعة لخطاب هتلر (الذى يتكلم – يا للعجب – بلغة عربية رائعة). ويبتهج الجميع لسقوط فرنسا ويؤيد معظم الحاضرين هتلر، على الرغم من أن أحدهم يحذرهم أنه يعتبر "العرب أدنى من الضفادع". وينتهى هذا المشهد بسباق جرى فى فيشى يغنى فيه الفرنسيون نشيد "ها نحن ذا يا مارشال". عند هذه المرحلة من الفيلم يكون "أحمد" قد تعرف للمرة الأولى على المدينة، وحكم الاستعمار الكولونيالى، وعرف بعض المفاهيم عن العالم الأوسع، لكنه يظل شخصية سلبية. وتمرده مجرد رد فعل شخصى على العنف الذى يأتيه من حيث لا يحتسب، وهو مهمش فى المدينة التى يشعر "ميلود" المجنون أنها موطنه.

"سنين العربات"

عندما يضرب التيفود البلدة، يهجرها الفرنسيون، لكن السكان العرب يعانون بشدة حين تغلق جميع مخارج البلدة. وبعد أن يختفى المرض، يرحل "أحمد" إلى قريته مع ابنه الصغير، وهو الوحيد الذى بقى على قيد الحياة من أسرته. وفى موطنه ينضم إلى الفلاحين الذين يعملون فى خدمة مزارع فرنسى. وينشب نزاع

آخر على المياه، لكن "أحمد" يوجه غضبه فى هذه المرة ضد المستَعمِرين الذين سرقوا أرضهم. وتنسف إحدى الجماعات سدا، لكن يقبض عليهم ويجرى ترحيلهم ليخدموا فى الجيش الفرنسى فى أثناء الحرب فى أوروبا. يلى ذلك مجموعة لقطات ومشاهد مولفة بالمونتاج للحرب، لكن فى ٨ مايو ١٩٤٥، فى غمرة ابتهاج الأوروبيين بنهاية الحرب، تحدث مذبحة فى الجزائر بعد انتفاضة قام بها بعض الفلاحين ضد الفرنسيين. وكان ذلك النزاع الثانى حول المياه عملا سياسيا حقيقيا، حيث يجمع "أحمد" شمل جماعة المتمردين، وباتحادهم، يصبون جام غضبهم على الفرنسيين. لكنه كان عملا معزولا ومرتجلا، وليس جزءا من حركة جماهيرية منظمة، وسرعان ما تبتلعه أحداث الحياة. أما معالجة الفيلم لمذبحة عام ١٩٤٥ فقد أثارت بعض الجدل بين النقاد الجزائريين. ففى ٨ مايو حين أطلق البوليس النار على المتظاهرين الجزائريين، حول المتظاهرون غضبهم إلى المستوطنين الفرنسيين، فقتلوا منهم ما يزيد عن مائة شخص، وكان رد الفرنسيين على ذلك مدمرا، ففى الأسبوع التالى، ذبح الآلاف من الجزائريين (خمسة عشرة ألف جزائرى حسب تصريحات الفرنسيين، وخمسة وأربعين ألف جزائرى وفقا لتقديرات المصادر الجزائرية)، وكانت عمليات القتل تلك فى شدة الأهمية "فقد حفرت فجوة واسعة بشكل نهائى بين الفرنسيين والجزائريين، وأقنعت عددا من القوميين الجزائريين أن الفرنسيين لن يقدمون تنازلات إلا بالعمل المسلح"[١٨]. وكما يقول "لَشْرَف"، لا نرى إلا "إشارات نادرة تكاد تكون مجرد تلميحات"[١٩] لهذه الأحداث الدامية التى كانت "مدخلا إلى إدراك قومى حقيقى لوسائل نضال أخرى"[٢٠].

"سنين الجمر"

انقشعت أوهام"أحمد" حين عاد من الحرب، وصار وحيدا بعد موت رفاقه، ورمى وسامه، مما جعل "ميلود" يسخر منه. يجد "أحمد" عملا كحداد ويصير جزءا حقيقيا من المجتمع الحضرى المحلى. وينتابه الشك هو والآخرون حين يصل "لعربى"، وهو أحد المنفيين السياسيين، إلى البلدة، لكن سرعان ما يصير "لعربى"

قائدا لهم، ويدعوهم إلى الثورة المسلحة. ويتعرض "لعربى" للضرب من جراء حديثه فى المسجد، ويصور الفيلم هذا الضرب فى مشاهد تذكرنا بمشاهد إساءة المعاملة التى تعرض لها "أحمد" على أيدى الفرنسيين. يهتم الفيلم أكثر بوجهات نظر المعارضة المختلفة بين كل من الكفاح المسلح والمشاركة فى الانتخابات، إلا أن أتباع المعسكرين كليهما يُذبحون جميعا فى المذبحة التى تلى ذلك.

"سنين الإهانة"

نادى الفرنسيون بالانتخابات، وكان لهم عملاء من بين المرشحين، مما أدى إلى شق صفوف الفلاحين، إذ حث بعضهم على المشاركة فى الانتخابات بينما دعا بعضهم الآخر (مثل "أحمد") للكفاح المسلح. وحين تحاول المجموعتان حضور تجمع سياسى، تحصدهم الخيالة فى معركة يقتل فيها "لعربى" ويتحول "أحمد" إلى فارس مغوار ورجل سيف خبير. واستدعى العديد من النقاد السينما السوفييتية فى مناقشتهم للسمات الملحمية للفيلم، فبيراه مثلا تتحدث عن الفيلم على أنه "يتبع التقاليد العظيمة للسينما السوفييتية"(٢١). لكن أكثر ما تذكرنا به مشاهد المعركة أساليب هوليود. أما حسن بو عبد الله الذى يتحدث عن فيلم وقائع سنين الجمر باعتباره "فيلما" ربطت أجزاؤه معا بشكل تعسفى عن طريق نمو الوعى السياسى لبطله الفلاح، الذى يتحول فجأة إلى سوبرمان بأسلوب السينما الأمريكية"(٢٢)، فيمضى على وجه الخصوص فى استدعاء القواعد الأساسية لفيلم رعاة البقر الهوليوودى العادى جدا: "الفلاح المسالم الذى يستدعى فجأة ليتحول إلى منتقم. نراه، فى بداية الفيلم يتعلم الرماية، وفى وسطه يحارب فى مبارزة متكافئة مع خصم واحد، ثم يواجه خصمين، حتى ينتهى به الأمر وهو يقتل دستة أشرار أو أكثر"(٢٣). من الصعب دحض هذه المزاعم، رغم أن لاخضر حمينه قد تناول هذه المشاهد المتتابعة من نوع مشاهد الحركة (الآكشن) بقوة وثقة، وهى تشكل ذروة الحدث فى الفيلم. لكن رغم كل ما فيها من قوة سينمائية، لا يبدو أنها تسهم إسهاما ذا دلالة فى النضال، حيث إن المعارضة الجزائرية تسحق تماما ويقاد قادتها إلى السجون.

"سنين النار"

والحدث فى الأجزاء الثلاثة الباقية من الفيلم أقل عنفا. فى الجزء المعنون "سنين النار" يلجأ "أحمد" ورجاله إلى الجبال بعد عودتهم من سجن استمر سنتين. ويعود "ميلود" لمخاطبة الموتى قائلا: ("أعدادكم تتزايد...") ويلعن الأحياء الذين يظلون سلبيين: "لعن الله منكم من يفوته هذا الموعد مع القدر". يتضايق القائد من كلمات "ميلود"، ويعاقبه بعنف وقسوة (بسحله على الرمال وهو مشدود لحصان)، ومع وصول قوات فرنسية جديدة، يأخذ "ميلود" ابن "أحمد" الصغير إلى الجبال تحذيرا لأحمد.

"١ نوفمبر ١٩٥٤"

حذف محمد لاخضر حمينه من نسخته عن الأحداث فى الفيلم شيئا لابد من حذفه، إذ أغفل ذكر اسم المنظمة القومية الجزائرية الوحيدة لأربعينيات القرن العشرين وبدايات خمسينياته، ألا وهى حزب الشعب الجزائرى، وقائده المهيب "ميسالى حاج"، وهو شخص غير مرغوب فيه بالنسبة للقيادة فيما بعد ١٩٦٥. ولهذا السبب لم يقدر الفيلم على أن يرينا يوم ١ نوفمبر ١٩٥٤ كلحظة حل فيها المحاربون الأصغر سنا المنتمون لجبهة التحرير الجزائرية الجديدة حديثة النشأة محل المحاربين المخضرمين الذى سجن الفرنسيون الكثير منهم أو نفوهم، وقاد هؤلاء الشباب النضال المسلح الذى استمر ثمانى سنوات[٢٤]. وقد أبدى ناقد أو اثنان الأسى؛ لأن الفيلم لم يستخدم لهجة أشد فى إدانة الاستعمار الكولونيالى الفرنسى، وتشككوا فى تركيزه على الصراع بين الجزائريين وبعضهم البعض؛ فذهب حافظ مثلا إلى أن الفيلم "يبالغ فى الصراعات الداخلية"[٢٥]. لكن الواقع أن نهايات خمسينيات القرن العشرين شهدت صراعات مريرة ودموية بين جبهة التحرير الجزائرية ومنظمة "ميسالي" التى تغير اسمها إلى الحركة القومية

الجزائرية، سواء فى الجزائر أو فى فرنسا. لكن لاخضر حمينه كان يعمل لحساب الحكومة التى رفعت شعار الوحدة القومية، فلم يستطع طبعا أن يعرض أى شئ عن هذه الصراعات. يقدم لنا الفيلم بدلا من ذلك نهاية فيها تشاؤم غريب. ففى اللحظة نفسها التى بدأ فيها النضال المسلح، يخون الفرنسيون "أحمد" ويفاجئونه. وعندما يحاول "أحمد" تأمين هرب زملائه إلى بر الأمان، يقتل رميا بالرصاص، ولا يحزن عليه إلا ابنه و"ميلود" الموجود دائما. فى هذه الأثناء، يقيم الفرنسيون احتفالات كبيرة فى البلدة لمن ماتوا دفاعا عن قضيتهم.

"١١ نوفمبر ١٩٥٤"

يعزز الفصل الأخير من الفيلم المزاج الحزين الذى يخيم على نهايته، وهو نوع من الخاتمة، تدور أحداثه لمدة عشرة أيام فى أثناء النضال. هنا، يموت "ميلود" أيضا وحيدا، على الرغم من أنه يموت وهو يحمد الله على كل من الجنون الذى منحه البصيرة وسنوات النضال التى شهدناها فى سياق الفيلم. ونشاهد عنوانا مكتوبا على الشاشة يخبرنا أن مليون جزائرى قد استشهدوا من أجل تحقيق الاستقلال الذى تم فى ٥ يوليو ١٩٦٢.

ينحاز السرد الروائى لفيلم وقائع سنين الجمر انحيازا غريبا لضرورة الكفاح المسلح، ويكيل له المديح. الفصلان الأولان اللذان يشغلان ما يزيد عن نصف زمن عرض الفيلم مكرسان إلى حد بعيد لعرض الكوارث الطبيعية (المجاعة والتيفويد)، وعند هذه المرحلة يقول الفيلم على الإطلاق إن هذه الكوارث هى بأى شكل من الأشكال نتاج للسياسات التى ينتهجها الاستعمار الكولونيالى الفرنسى تجاه الزراعة أو الحياة الحضرية. بل إن الفيلم لا يكاد يتعرض للآثار المباشرة لحكم الاستعمار الفرنسى. لا توجد مساحة فى الفيلم ولو حتى لتصوير رمزى لآثار مثل هذا الحكم على المستَعمَرين، ويكاد إيقاع العنف يحدث دائما لا بأيدى الفرنسيين شخصيا، بل بأيدى من يوالونهم من الجزائريين، مثل القائد، الذى يصور كشخص متغطرس

يكره الفلاحين ويحتقرهم. وحتى فى مشهد المذبحة المحورى، التى تجرى بأيدى القوات الاستعمارية بقيادة الفرنسيين، يتلهف لاخضر حمينه على أن يعرض لنا أن الفرنسيين والمتعاونين معهم يراقبون المذبحة ويقبلونها على قدم المساواة، إذ يصورهم مصطفين جنبا إلى جنب. ولا يحدث أبدا أى صراع بين الفرنسيين وبين المتعاونين معهم – فلا جدل حول التكتيك أو مستويات العنف مثلا – على الرغم من أن الجزائريين المناضلين من أجل الحرية يظهرون وهم يتجادلون جدالا مفصلا حول ما لدى الخصم من مزايا، كالعمل المباشر والإصلاح الانتخابى. وهذا ما جعل محرزى يذهب إلى أن المستعمِر: "ممثل كعنصر هو فى الواقع العملى خارج الصراع، إلى حد أن المشاهد الغافل قد يرى التناقضات الأساسية للفترة كتناقضات بين الشعب وبين طبقة من الجزائريين المتورطين مع سلطات الاستعمار الكولونيالى"(٢٦). حين نأخذ هذا الرأى فى الاعتبار، نجد أن الحماس الذى أثاره الفيلم فى فرنسا مفهوم جدا(٢٧). كما أن نهاية الفيلم هادئة بشكل غريب، من حيث إن البطلين كليهما يموتان فى نوفمبر ١٩٥٤، فى اللحظة التى يبدأ فيها الكفاح المسلح تماما. وهذه نهاية حزينة يرثى لها لتاريخين شخصيين متداخلين، وليست نظرة واضحة للمعركة القادمة.

ربما كانت أكثر نواحى الفيلم إثارة لفضولنا اختيار لاخضر حمينه لبطليه الرئيسيين، "أحمد" و"ميلود"، الناشط السياسى والمجنون، اللذان يرى الفيلم أنهما يشكلان علي حد سواء جزءا من الكفاح نفسه. يرعى "ميلود" ابن "أحمد" حين يصير ناشطا سياسيا، فيصير بذلك صورة الأب الثانى للجيل القادم من الجزائريين الذين سيتسلمون راية الكفاح. إن الجمع بين السرد الروائى الخطى حسب التتابع الزمنى للأحداث واستخدام بطل هو رجل أفعال مصور فى صورة مثالية أمر لا يخلو من الأخطار، حيث إن مستوى وعى هذا البطل يقوم بتشكيل الكثير من أجزاء الفيلم. من الواضح أن الوعى الاجتماعى والاقتصادى (ممثلا فى قرار هجر الأرض) يشكل بالنسبة للاخضر حمينه بادئا ضروريا للوعى السياسى، لكن لأن "أحمد" يتجه للمدينة قبل أن يكتسب أى نوع من البصيرة السياسية الشخصية، لا ترتبط المرحلتان بالوضع الاستعمارى الكولونيالى بنفس القدر من الوضوح الذى قد يكون المخرج قصده. كما أن تحول "أحمد" إلى صاحب حرفة ماهر (حداد)

والمشاركة فى المناظرات السياسية التى يقودها شخص غريب ("لعربي"، الناشط السياسى الحضرى المنفى إلى البلدة، والذى يصير بؤرة لتنامى الشعور بالحاجة إلى مواجهة العنف بالعنف) يوضع كبادئ ضرورى للانتقال إلى الفعل المباشر. لكن حينما يقفز "أحمد" (بالمعنى الحرفى للكلمة) إلى الفعل أثناء المذبحة، يجب ألا نراه بصفته الفلاح المصور من وجهة نظر واقعية فى المشاهد الافتتاحية، ولا بصفته فردا على الإطلاق، بل كشخصية رمزية تمثل التطور المثالى للفلاحين الجزائريين عبر الزمن.

ولما كان "أحمد" هو رجل الفعل المصور فى صورة مثالية، فإن "ميلود" هو رجل الكلمة، فهو يظهر دائما فى اللحظات الهامة فى القصة، وكثيرا ما نراه فى القرافة، حيث ما يفتأ يلقى خطبا عصماء على الموتى محاولا أن يقض مضجعهم. يظهر "ميلود" فى البداية فى شكل الأبله الحكيم التقليدى الذى يقدم لأحمد (ولنا) واقع البلدة وطبيعتها، وفيما بعد يستمر فى التحذير من الحاجة إلى الفعل، ثم يموت أخيرا وهو يعلن أهمية الكفاح المسلح الذى كان على وشك الحدوث عند وفاة "ميلود". يجعلنا "ميلود" ندرك أن "أحمد" لم يتمكن أبدا من التعبير عن أى شئ، بما فى ذلك الوعى بالقوى التى تشكل الحياة الاجتماعية. لكن "ميلود" لا يمكن أن يكون أبدا إلا رجل كلمة (ربما ما عدا فيما يتعلق بابن "أحمد")؛ فحين تحتاج الحركة إلى جيش يتجه "ميلود" إلى الموتى فى القرافة، لا إلى تجنيد الأحياء. إن الشخصيتين ("أحمد" و"ميلود") تكملان بعضهما البعض، لكن أحدهما لا يؤثر مباشرة فى أفعال الآخر (فهما من عالمين مختلفين)، ولا يمتلك أى منهما الوعى السياسى الذى لا يقدمه فى الفيلم إلا "لعربي"، وهو الناشط السياسى الغريب. نتيجة لهذا، يقدم الفيلم استعراضا للكفاح المسلح فى ثوب أسطورى، لكنه لا يقدر على تقديم تحليل تاريخى لدوافع جميع القوى المشاركة فيه وتفاعلها مع بعضها البعض.

هوامش:

(١) Philip Dine, "Thinking the Unthinkable: The Generation of Meaning in French Literary and Cinema Images of the Algerian War", *Maghreb Review* 19, no., 1-2 (London, 1994): 124.

(٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Le F.L.N n'est pas arrivé à l'indépendence qu'avec un programme politique bien précis. C'est encore plus vrai pour la subordination du culturel au politique comme allant de soi". Monique Gadant, "L'apolitique culturelle", in Georges Châtillon and Edwige Lambert, eds., *Algérie*, 2nd ed. (Paris: Autrement, 1991), 249.

(٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Les productions sont destinée à la defense et à l'illustration de la vision officielle des événements". Mouny Berrah, "Historie et idéologie du cinema algérien sur la guerre", in Guy Hennebelle, Mouny Berrah, and Benjamin Stora, eds., *La guerre d'Algégrie à l'écran* (Paris: corlet-Télérama, 1997), 149-150.

(٤) المرجع السابق، ص ١٤٦.

(٥) Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendence* (Paris: Editions La Découverte, 1994), 27.

(٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Pour les militaries algériens qui prennent le pouvoir en 1965m il s'agit de refaire l'histoire algérienne en faisant oublier le rôle des maquis de l'intérieur. Il s'agit aussi de faire oublier, par cette histoire partisane du nationalisme algérien". Ibid., 57.

(٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"projetant l'image mythique d'un univers manichéen où les roles sont clairement defines entre les héros et les traîtres, les libérateurs et les oppresseurs". Ibid., 57-58.

(٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"un nationalisme ideal ... mettent l'accent sur les contradictions internes de la société algérienne de la même période". Mouny Berrah, "La guerre, la terre, la vie quotidian", in Mouny Berrah, Victor Bachy, Mohand Ben Salama, and Ferid Boughedir, eds., *Cinémas du Maghreb* (Paris: Editions Papyrus, 1981), 46.

(٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Dans la période 1965-1980, paradoxalement, jalais l'histoire de "la revolution algérienne" n'a été tant célébrée, commémorée. Mais de quelle histoire s'agissait-il?" Stora, 58.

(١٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"comme l'expression achevée du code de bonne conduite prevalent pour le sujet". Berrah, "Hisoire et idéologie", 162.

(١١) Sabry Hafez, "Shifting Identities In Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm", in Ferial J. Ghazoul, ed., *Arab Cinematics, Toward the New and the Alternative, Alif* 15 (Cairo, 1995): 66.

(١٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"J'ai dit et je repéte, je n'ai pas fait oeuvre historique. Mon film ne donne qu'une vision personelle, même s'il s'appuie sur des faits précis. Je n'ai jamais eu la prétention de fournir une vision d'ensemble de tout l'Algérie dans cette période historique, d'autant que J'ai vécu dans un petit village". Mohamed Lakhdar Hamina, interview, in Verrah et al., *Cinémas du Maghreb*, 70.

(١٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Un tel film historico-politique ne pourra jamais étre fait avec toute la tigueur et l'objectivité voulue, puisqu'on ne peut réaliser ce genre de cinema qu'avec la plus grande subjectivité passionelle" Ibid.

Wassyla Tamzali, *En attendant Omar Gatalato* (Algiers: Editions EnAP, 1979),(١٤) 139.

Mostafa Lacheraf, "*Du Voleur de Baghdad à Omar Gatalato*", in Berrah et al.,(١٥) *Cinéma du Maghreb*, 37.

(١٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Sur le plan sociologique, il reste un document incontournable en ceci qu'il a le mérite d'organiser et de synthétiser … une période de l'histoire déterminante de l'histoire moderne de l'Algérie". Berrah, "Histoire et idéologie", 218.

Hafez, 66. (١٧)

(١٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"vont définitivement creuser le fosse entre les deux communautés et convaincre nombre de nationalists algériens que seule l'action armée peut arracher des concessions à la France". Benjamin Stora and Akram Ellyas, *Les 100 portes du Maghreb* (Paris: Les Editoins de l'Atelier/Editions Ouvriéres, 1999), 217.

(١٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"nous n'en voyons que de rares indications Presque allusives". Lacheraf, 37.

(٢٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"le Prélude à une véritable prise de conscience nationale orientée vers d'autres moyens de lutte". Ibid.

(٢١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"dans la grande tradition du cinema soviétique". Berrah, "Histoire et idéologie", 218.

(٢٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Cimenté arbitrairement par la prise de conscience d'un paysan-héro, devenu subitement un surhomme, tel que généralement conçu par le cinema américain". Hassan Bouabdallah, "Entre le "monumentalisme" et le réalisme", in Berrah et al., *Cinémas du Maghreb*, 63.

(٢٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"le fermir pacifique est soudain appelé à se transformer en vengeur. Il est montré, au début, en train de s'entrainer au tir; au milieu, en train de se batter dans un duel à forces égales; puis, il est seul contre deux, pour venir, enfin, à bout d'une quinzaine de bandits". Ibid.

(٢٤) Stora and Ellyas, 230.

(٢٥) Hafez, 66.

(٢٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"est représenté comme un élément pratiquement extérieur du conflict, au risque de faire croire au spectateur non averti, que la contradiction principale à cette période était entre le people et une couche d'Algériens complices de l'autorité coloniale". Lotfi Maherzi, *Le cinéma algérien: Institutions, imaginaire, idéologie* (Algiers: SNED, 1980), 282.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٢٨٣.

٨- ذكورة هشة:

عمر جتلاتو (١٩٧٦)

عمر جتلاتو هو الفيلم الروائى الطويل الأول لمرزاق علواش، الذى مضى منذئذ فى تثبيت أقدامه كأحد أهم المخرجين الجزائريين، إذ أخرج بعده ستة أفلام روائية طويلة، سواء فى الجزائر أو فى فرنسا. عند عرض الفيلم للمرة الأولى جذب جمهورا ضخما، واستمر عرضه لشهور فى دارى عرض سينمائى بمدينة الجزائر، وحقق إيرادات هآئلة فى شباك التذاكر(١). شاهد الفيلم جمهور بلغ إجمالى عدد أفراده حوالى ٣٠٠٠٠٠ مشاهد فى ٣١٥ دار عرض سينمائى. وحاز الفيلم عموما سمعة حسنة وسط النقاد فى الجزائر وفى الخارج، وعندما عرض الفيلم للمرة الأولى فى فرنسا فى عام ١٩٧٧، كتبت عنه مقالات من نوع لم يكن لعلواش أن يحلم بها، وهو الذى درس تاريخ السينما فى باريس فى عام ١٩٦٨. تكمن أهمية الفيلم الباقية عبر الزمن فى سببين: استخدامه لصوت الراوى الآتى من خارج الشاشة كأداة أسلوبية ليسبر غور أفكار وانفعالات الشخصية المحورية، وتصويره لصعاب النزعات والحياة الجنسية فى ثقافة يفصل فيها بين الشبان والشابات. يصف عبده ب، وهو ناقد سينمائى مرموق ومحرر الدورية السينمائية الهامة *الشاشتان*، فيلم *عمر جتلاتو* فى مقال كتبه فى عام ١٩٨٧ بأنه "نقطة الصفر فى تصوير الجنس أو الكلام عنه"(٢).

الاهتمام بالفحولة:

فى اللقطة الأولى للفيلم، التى تستمر على الشاشة حوالى دقيقة، يحدّث "عمر الكاميرا مباشرة بقوله: "أسمانى أصدقائى جتلاتو. "إنها تقتلنى". معنى ذلك أننى مهووس بفكرة الفحولة والذكورة ... إنها تقتلنى. إنهم على حق؛ فالفحولة هى كل

ما يهمني". والفيلم كله عرض توضيحي لمحدوديات هذه القاعدة، وهو يستكشف هذه المحدوديات من خلال التناقضات الداخلية لعمر وهو يحاول أن يلتقى "بسلمى" فى النصف الثانى من الفيلم، وهى امرأة انجذب إليها. يحدد "عمر" موقعه فى الكلمات الأولى التى يقولها فى الفيلم: "على الرجل أن يدافع عن كرامته يوميا"، ويضيف – كما لو كان يبرر– "العالم مليء بعدد رهيب من الرجال، وكلهم متساوون". لكن تقديم البطل بصريا للمرة الأولى يقلل من قدر هذه العبارة الجريئة، فاللقطة الافتتاحية تبدأ بلقطة قريبة لقدمى "عمر"، فتكشف بوضوح عن الثقوب التى فى جوربه، وبعد ذلك – وليس قبله – تصعد الكاميرا لتكشف عن وجهه وتسمح له بأن يخاطبنا.

وعلى الرغم من أن "عمر" يرى نفسه بوضوح كجزء لا يتجزأ من زمرة الرجال (الأمة)، فإنه يكشف مبكرا عن ضعف حقيقى: ضعفه أمام الغناء الشعبى الجزائرى وأغنيات الأفلام الهندية الميلودرامية التى يسجلها. يقول لنا "عمر" إنه سجل من هذه الأغانى ثلاثين شريطا، وإنها "كنزه". ومما له دلالة أنه يستخدم فى وصف الغناء الشعبى المصطلحات نفسها التى يستخدمها لوصف الفحولة، إذ يقول: "عشقى للغناء الشعبى مشبوب: إنه يقتلنى"، لكن تعليقاته على الأغانى والموسيقى الهندية تكشف إلى أى مدى يرى حبه للموسيقى كضعف أنثوى (ومن ثم يعتبره نقطة ضعف فى نفسه لن يتمكن أبدا من مواجهتها)، إذ يقول: "لو كنت امرأة لأمكننى أن أبكى وأنا أستمع لهذه الأغنيات". والإشكالية المركزية بالنسبة لعلواش هى الفقر العاطفى لموقف الرجل فى مجتمع من المسلمين: كيف يمكن أن ينضج رجل شاب فى مجتمع يفصل بين الجنسين ويحرمه من الاتصال بأى نساء، عدا نساء أسرته؟، وحتى إذا شعر رجل مسلم بالانجذاب نحو امرأة، كيف يترجم هذا الشعور إلى فعل ذى معنى؟، وقد صرح علواش بأنه كان "مهتما على وجه الخصوص بعلاقة الرجال المسلمين بالنساء، وكيف خلق الفصل بين الجنسين بأشكاله العديدة مجتمعين منفصلين، أحدهما مذكر والآخر مؤنث"[٣].

ومن الوسائل المفيدة التى تساعدنا على تحديد دور "عمر"، كبطل كوميدى تمييز جيرى بالمر بين المصداقية وعدم المصداقية فى الشخصيات والأحداث الكوميدية(٤). فنحن نصدق أن "عمر" شخصية واقعية؛ حيث إنه ابن لمجتمع يقوم على الفصل بين الجنسين، فهو يُعَرِّف نفسه بألفاظ ذكورية ويبنى حياته على الصداقة مع الرجال. لكن عدم مصداقيته يتزايد مع محاولته لتمثيل دوره. نرى منذ المشهد الافتتاحى أن تعامل "عمر" فى علاقته بشقيقاته – الإناث الوحيدات من جيله الذى له علاقة بهن – ينم عن عدم وعى وعدم راحة. يفخر "عمر" بنفسه بسبب فحولته فهى "الشئ الوحيد المهم"، لكن حين تلمس يد أحد الفتيات يده عفوا، وهما واقفان بجوار بعضهما أمام نافذة الأتوبيس، يتراجع كما لو كان قد تلقى صدمة كهربية: ففكرة "عمر" عن الفحولة لا يدخل فيها لقاءات مع نساء واقعيات. يمكن تعريف قيم "عمر" بأنها قيم الأمة [أى الأمة الإسلامية]، عالم الرجال المؤمنين، وهى قيم محمودة، لكن "عمر" يأخذ بها حرفيا منذ اللقطة الأولى للفيلم. يعترف "عمر" بأنه مهووس بالقيم الذكورية، لكنه يكشف فى الوقت نفسه عن ضعف تجاه الموسيقى؛ فـ "كنزه" هو مخزونه من شرائط التسجيل المسجل عليها موسيقى رومانسية، يعترف أنه لو كان امرأة لبكى عند سماعها. ومع تطور القصة، تتسع الهوة بين فحولة "عمر" المفترضة وخجله الفعلى.

فيلم محكى:

أول وأوضح جانب فى فيلم عمر *جتلاتو* هو استخدامه لبطل يكلمنا مباشرة. إن مخاطبة الكاميرا مباشرة من الأساليب التقليدية فى السينما التسجيلية، لاسيما فى أحدث أشكالها التليفزيونية، كما استخدم هذا الأسلوب فى أنواع كثيرة من الأفلام الروائية، سواء فى هوليود أو فى غيرها من الأماكن. لكن المتحدث يقدم عموما قصة باختصار، ومع اتضاح ملامح هذه القصة، يتحول الفيلم إلى السرد الفيلمى التقليدى بضمير الغائب الذى لا يكون فيه للراوى وضع متميز فى المشاهد التى يمثلها الممثلون. من جهة أخرى، نجد أن دور "عمر" كراوٍ فى فيلم عمر *جتلاتو*

بعيد كل البعد عما هو معتاد فى الأفلام الروائية: فهو يتكلم بلا توقف طوال المشهد الافتتاحى تقريبا. لكنه غير مهتم عموما بأن يقص علينا حكايات. وأسلوب علواش بعيد كل البعد عن أن يكون أسلوب "كلام مع الكاميرا"، فالأسلوب الذى اختاره علواش يستخدم ثلاثة طرق للحكى (الخطاب المباشر، والصوت الآتى من خارج الشاشة، والمونولوج الداخلى) لها ثلاث وظائف رئيسية (ذكر المسميات، والوصف، وذكر التوقعات). ويوجد افتراض عام بأن استخدام الرواى فى النص يخلق مسافة تفصل بين المتلقى والنص، لكن سارة كوزلوف لا تؤيد هذا فى أبحاثها عن أفلام هوليود التى تستخدم راويا يتحدث بضمير المتكلم. الخلاصة التى تخرج بها سارة كوزلوف أن "هذا النوع من السرد يمكنه التأثير بشدة فى خبرة المشاهد بالنص عن طريق "إضفاء طابَع طبيعى" على مصدر السرد، بزيادة التوحد وجدانيا مع الشخصيات، وبتعزيز الحنين للماضى، وتأكيد فردية الإدراك والحكى وطابعهما الشخصى(٥).

إن أسلوب الحديث المباشر للكاميرا يعطى "عمر" سُلطة مبدئية – بصفته مصدر الحقيقة فى السرد الروائى – وهى سلطة شبيهة بالسلطة التقليدية التى للراوى فى الفيلم التسجيلى. لكن هذا يختلف كل الاختلاف عن الموقع الذى يحتله سواء فى المجتمع أو فى علاقته بالنساء. فى النصف الأول من الفيلم يبدو أن "عمر" هو البطل – الراوى الوحيد، فهو سيد عالمه اليومى الذى لا يكاد يتغير، فهو بذلك قادر على أن يتوقع بدقة الأحاديث التى ستتبادلها النسوة الواقفات فى الشرفة وهن ينشرن غسيلهن أو كيف سيعامل الجزار قاسم صبيه. لكن السيادة التى أعلنها لنفسه بنفسه تنتهى فى اليوم الثانى، حينما يهاجمه بعض اللصوص فى الظلام أثناء سيره مع صديقه "علي" فى حى القصبة، ويهينونه، ويسرقون محفظته وجهاز التسجيل الذى يملكه. لكن لا يتوفر له الوقت لإعادة بناء ثقته بسيادته؛ لأنه يتلقى فى اليوم التالى – عند منتصف مدة الفيلم – جهاز تسجيل بديل ومعه شريط مسجل عليه حديث غير مكتمل، سيلقى بحياته فى الفوضى. ويصير صوت "سلمى" – الذى سجل بالمصادفة على الشريط – قوة الكلمة الجديدة التى تفرض الإحساس بنفسها على نحو متزايد. هذا حدث لم يتمكن "عمر" من التنبؤ به، ومع دخول هذا

الشيء غير المتوقع الذى يستحيل تسميته أو وصفه تبدأ الدراما الحقة للفيلم فى التماسك ولاكتساب وزنها. والآن مع فقدان "عمر" لتحكمه فى أحداث حياته، يحل محل كلامه الواثق – ذكره للمسميات، ووصفه للأشياء، وتوقعاته – حالة من الهوس بالإنصات ومونولوجات فيها تأمل ذاتى. وعمر جتلاتو قصة هزيمة، مثله مثل الكثير الجم من السرد الروائى فى الأفلام العربية. إن ما يعطى الفيلم صفة أسلوبية جديدة منعشة ويجعله يستولى بقوة على انتباهنا هو استراتيجية علواش المبتكرة، حيث يستخدم شريط الصوت كساحة صراع.

البحث عن الموسيقى:

ترى وسيلة تامزالى أن عمر جتلاتو فيلم مهم؛ لأنه "أول فيلم جزائرى يرسم صورة للثقافة الشعبية لقطاع هام من سكان المدن الكبيرة"(٦). والمشهدان الرئيسيان من هذا المنظور هما مشهدا خروج "عمر" متلهفا بحثا عن الموسيقى التى يحبها، مرة إلى سينما "أوليمبيا" حيث يستمع إلى موسيقى الأفلام الهندية، ومرة إلى عرض المنوعات، حيث يستمع إلى الغناء الجزائرى الشعبى الذى يحبه. يسهل تفسير جاذبية موسيقى الأفلام الهندية لعمر بتصويرها للدور الروتينى الذى تقوم به الأغنيات والرقصات فى المجتمع الهندى:

> فى مجتمع تقليدى منظم تنظيما متصلبا يسعى للتحكم فى كل ما فى الحياة من حب، وحركة، ومتعة، يوفر سهولة منالها [الموسيقى والرقص] مهربا للكبار، والكبار يحتاجونه بشدة، لحظة أو لحظتين متميزتين يقضيهما الفرد وحده مع خيالاته، حين يلقى بما هو دنيوى واقعى إلى الرياح(٧).

تمثل تجربة مشاهدة مثل هذه الأفلام بالنسبة للهنود الحضريين من الطبقة العاملة "ربما كانت التجربة الحقيقية الوحيدة المشتركة لديهم"(٨)، وهذا الوصف يشبه وضع "عمر" شبها ملحوظا، على الرغم من أن لديه غناءه الشعبى المحبوب أيضا. "عمر" لا يفهم اللغة الهندية طبعا، لكن الكثيرين بين الجمهور الهندى الحاشد قد لا يعرفون لغة الأغنيات، فالموسيقى قد وضعت بحيث تثير العواطف مباشرة

من خلال إيقاعاتها وألحانها. إن هذه الأفلام الهندية التى يحبها "عمر" عبارة عن قصص العشق الضائع والحب الذى لا يحقق غايته، ومن الواضح أن هذه السمات مهمة أيضا، حيث إنها مرتبطة بحبه المشبوب للموسيقى والغناء الشعبى، ذى الموضوعات الشبيهة بأغنيات الأفلام الهندية.

إن الأسباب التى تدفع "عمر" إلى حضور عرض المنوعات مع عدد من أصدقائه وزملائه في العمل واضحة جدا، حيث يقول الصوت الذى يأتى من خارج الشاشة مصاحبا للقطات الأولى فى المشهد: "نحن لا نجد الكثير من التسلية، لكن الليلة يذاع عرض، إنها أمسية منوعات. بعض النمَر جيد، وبعضها سيئ. الموسيقى هى التى تحضرنا. نحن مضطرون للجلوس هنا طوال الجزء الأول من العرض، لكننا سنتحمل هذا من أجل الأغنيات". وقبل أن يستمعوا إلى المغنى الشعبى، الشيخ شاو، عليهم أن يتحملوا مسرحية باللغة العربية الفصحى[٩] وعرضا من عروض التمثيل الصامت الحديث. تفشل المسرحية التى تحكى عن متاعب أمير حزين يحن إلى الحب وابنة كبير الوزراء الجميلة صفوان فى إثارة اهتمام الجمهور الذى يتكون معظمه من الرجال. يصيح أحد المشاهدين "اقتلوا الأمير"، لكن المسرحية تستمر وسط الغمغمات، التى تتحول إلى صفير عند وصول صفوان. يقدم الأمير عشرة عبيد سود، وأربع وصيفات، وقطيعا من الأغنام عربونا لحبه، فيثير تصرف الأمير صيحة تقول "تحيا الثورة الزراعية". وتتوقف المسرحية حرجا، بينما يسلى أفراد الجمهور أنفسهم بالغناء، والتصفيق، والرقص فى ممرات صالة العرض. أما نصيب "فؤاد"، مؤدى التمثيل الصامت، فليس بأفضل من نصيب المسرحية، وسرعان ما يدفع إلى خارج المسرح. وتطفأ الأنوار، ويخرج "عمر" جهاز التسجيل، وتبدأ فقرة الشيخ شاو. ويرينا الفيلم أن جمهور الرجال، الذى يشكل "عمر" وأصدقاؤه جزءا لا يتجزأ منه، يرفض النسخة الرسمية للثقافة التقليدية والثقافة الغربية المستوردة كليهما. وطوال الفيلم، لا يبدى "عمر" نفسه اهتماما كبيرا بالقصص، فلا توجد كتب فى غرفته، ولا نراه يقرأ أبدا، وفى أفضل الأحوال يتكلم عن نيته فى استعارة جريدة. إن ما يؤثر فيه هى الموسيقى وحدها.

واحد من الشباب:

-لا ترتبط "عمر" علاقة حقيقية أو تواصل وثيق بأى من أفراد أسرته، وهو يعيش فى عزلة تامة عن النساء. من ثم تعتبر علاقاته بأصدقائه من الرجال ذات أهمية قصوى له، بل تعتبر – وفقا لقول علواش – جزءا من مفهومه للفحولة. يتكون أكثر من نصف الفيلم من تعاملات "عمر" مع أصدقائه الرجال، وزملائه الثلاثة فى العمل، وأبناء الحى الذين يجالسهم، ويتحدثون بهدوء ويستمعون إلى موسيقى الجيتار وهم جالسون فى مكان عالٍ فوق المدينة. ويذهب "عمر" إلى السينما وإلى عروض المنوعات والنادى مع خليط من جماعتى أصدقائه. ويحضرون معا حفل زفاف، ويذهبون للسباحة فى الميناء، ولتشجيع فريق كرة القدم الذى يحبونه. علاوة على ذلك، عندما يحل "موح" الأكثر سيطرة محل "على" لدى "عمر" كأقرب أصدقائه، يظهران معا باستمرار.

ترى تمزالى أن هذه الصحبة من الرجال "عالم مغلق، تطورت لديه لغته الخاصة، وقانون الشرف الخاص به، وأخلاقياته، خارج قواعد المجتمع"(١٠). وقد أكد علواش فى الحوار الذى أجرته معه تامزالى على أن هؤلاء الشبان ليسوا منحرفين، "إنهم ليسوا مهمشين. فلديهم وظائفهم وأسرهم"(١١). وينكر علواش أيضا أن ثقافة "عمر" وأصدقائه يمكن أن تُعَرَّف على أنها ثقافة جنس مثلى: "إن كلمة الجنس المثلى ليست الكلمة الصحيحة لوصفهم؛ لأنها تعنى أفكارا مختلفة عما يحدث هنا"، لكنه يعترف بعدها بأن علاقة هؤلاء الرجال تشمل "صداقة متينة بين الرجال ومقصورة عليهم". وقد تؤدى إلى "مشاهد غيرة حقيقية"(١٢). لكن رقص الرجال المدعوين فى حفل الزفاف يبدو – لعين الرائى الغربى على الأقل – إشارة إلى ما هو أكثر من مجرد صداقة بين "أصحاب"، وعلاقة "عمر" بعلى غامضة فى أفضل الأحوال. حين يوصل "عمر" "عليا" إلى بيته سيرا على الأقدام قاطعين جى القصبة "من أجل الصحبة"، فى المشهد الذى يشكل أول نقطة تحول فى الفيلم، يعطينا تكوين الصور فى الإطار إحساسا بأن "عمر" يحمى "عليا"، النحيف، الذى ينم مظهره عن ضعف بدنى. حتى هذه النقطة من الفيلم (فى الأوتوبيس مثلا) عبَّر

"عمر" عن رأيه فى البعد عن المتاعب. والآن، وكما لو كان وجود "على" قد أثار حمية "عمر"، فإنه يجد حاجة للدفاع عن نفسه، على الرغم من أنه يدافع ضد من يفوقونه هو و"على" عددا. ولأول مرة فى الفيلم يتصرف "عمر" كبطل للفيلم حقا، فيسحق فم خصمه ويجرده من سلاحه الأبيض، ألا وهو السكين. لكن للمفارقة، يؤدى هذا إلى سقوطه، حيث إن لصين آخرين قد أسرا "عليا" فى هذه الأثناء، ووضعا بلطة على عنقه. واضطر "عمر" وهو مضطرب لتسليم اللصوص محفظته وجهاز التسجيل الذى يعتبره كنزه.

عمر وسلمى:

تدخل "سلمى" حياة "عمر" بالصدفة المحضة، لمجرد أنها لم تمسح الشريط الذى سجلت عليه بضع جمل حين كانت تجرب جهاز التسجيل الذى استعارته من "موح". والجمل نفسها عادية جدا: "واحد. اثنان. ثلاثة. ماذا أقول؟ من السخف أن أكلم نفسى. أسمع صوت الأوتوبيس فى الخارج. الأطفال يرفضون الذهاب للفراش. جدران غرفتى مرسوم عليها زهور. نحن فى رمضان – والنهار طويل جدا. أتوبيس آخر يتوقف. إنه آخر أتوبيس هذه الليلة. قل لى، لماذا الأزهار حمراء؟ ألا تسمعنى؟ ما أهمية ألا تسمعنى، فأنا أحدث نفسى. ما الخطأ فى هذا؟ لا أعرف ماذا إذا ..."، لكن حين يستمع "عمر" إلى هذه الجمل تتغير حياته تماما، وقد استمع إليها حين أوى إلى غرفته ليلا، وأخته والأطفال نائمون (فى لقطة تستغرق ثلاث دقائق وهى أطول لقطات الفيلم). إن الافتتان الذى بدأ فى النمو منذ هذه اللحظة افتتان عبثى بالطبع، وهو عنصر أساسى فى تحويل "عمر" إلى شخصية هزلية. لكن لا يصعب أن نرى لماذا كان لصوت "سلمى" وحده مثل هذا الوقع على "عمر". فاللحظة مواتية. والساعات الأخيرة من الليل هى الوقت الوحيد الذى يجد "عمر" فيه مكانا لنفسه فى الشقة المزدحمة، فحين ينام الأطفال يمكنه أن يتظاهر على الأقل بأنه وحده. وهو سعيد، فبعد المعاناة التى لاقاها من جراء سرقة جهاز التسجيل الخاص به فى حى القصبة، هاهو يحصل على جهاز بديل.

والشرائط التى تعتبر هامة جدا بالنسبة له صارت الآن فى متناوله مرة أخرى. ثم أن هناك الدهشة التامة التى انتابته عند سماعه صوت امرأة تبدو كما لو كانت تحدثه داخل غرفته.

تساعد عدد من الأشيـــاء "عُمَرًا" على إضفاء طابع الواقع على "سلمـــى" (التى لا يعرف اسمها بعد). هى أيضا وحيدة فى الليل (فقد مر آخر أوتوبيس)، وهى أيضا قد ابتليت بأطفال يرفضون الخلود إلى النوم. إنها كعمر، تذكر أسماء الأشياء المحيطة بها وتصفها. لكنها غائبة فى الوقت نفسه. لكنا رأينا بالفعل عجز "عمر" عن التعامل مع نساء من لحم ودم، لكن "سلمى" امرأة خيالية. كل من فى حياته حتى هذه اللحظة له اسم، وكنية، وبضع صفات رئيسية يمكن أن يصيغها "عمر" فى كلمات: وهذا مصدر قوته كراوٍ فى الفيلم. لكن هذا الصوت لشخص لا اسم له، ولا يعرف عن صاحبته شيئا اللهم ما يمكن أن يستنتجه مما سجل على الشريط. ويصله الصوت بنفس الوسيلة التى تجعله عرضة للخطر عاطفيا والتى يُغذى حساسيته يوميا. صوت امرأة يأتيه من حيث لا يدرى، وهو وحيد فى الليل. يبدو الأمر كما لو كانت قصص الحب قد اكتسبت صوتا شخصيا، صوتا نصفه ميال للتأملات الذاتية، "أنا أحدث نفسى. ما الخطأ فى هذا؟"، ونصفه موجَّه – كما يبدو – له " ألا تسمعني؟". يعيش "عمر" كما رأينا فى عالم مقصور على الرجال، ويتبنى الفيلم وجهة نظره (فمثلا، حين يحضر "عمر" وأصدقاؤه حفل زفاف لا نرى لا العروس ولا وصيفاتها ولا أى من المدعوات). لكن ها قد أتيح له فجأة الاستماع إلى الأفكار الشخصية والمشاعر الحميمة لامرأة (حتى لو كانت عادية). إن هذه اللحظة فريدة ويستحيل تخيلها بالنسبة لعمَر: صوت امرأة فى وحدتها، وتبدو لحظة نيل علاقة حميمية وثيقة الصلة مع شخص موجود على الشريط، من خلال صوتها، لكن صاحبته غائبة ماديا. لقد قدر لهذا الخليط من الظروف أن يكون قاتلا لعمر. يمكن قياس وقع هذه الظروف على "عمر" بأن اليوم التالى هو اليوم الوحيد الذى لم يحدثنا فيه مباشرة، لا بتوجيه الكلام للكاميرا ولا من خلال صوته قادما من خارج الشاشة؛ إنه فى هذا المشهد أبكم بكل معانى الكلمة.

يبدأ "عمر" الآن فى توثيق صلته بـ "موح"؛ حتى يكتشف المزيد عن الفتاة الذى صار مهووسا بصوتها. لكن وصف "موح" لها يضعف تخيلات "عمر"، إذ يقول له: "إنها موظفة على الآلة الكاتبة. فصلونى من العمل ذات يوم وحاربت هى من أجلى. إنها عضو فى النقابة". وظيفة، ونشاط نقابى–كيف يمكن أن تتصف امرأة أحلام "عمر" بهذه الصفات وتقوم بهذه الأنشطة؟. إنها فتاة تصلح بالتأكيد للخطبة التقليدية: "شعرها أسود. لا تضع الكثير من المساحيق. وهى ليست متعالية على الإطلاق". وينتاب "موح" فضول ليعرف لماذا يهتم "عمر" إلى هذا الحد بفتاة لم يرها أبدا. ويغضب "موح" من مطالبة "عمر" له بفعل المزيد، فيقول له: "اظهر لى بعض الاحترام. أنا لست مكتب خاطبة". يشمخ "عمر" برأسه إظهارا لغضبه من هذا الكلام، ويقول: "ومن ذكر الزواج أصلا؟" لكن الملحوظة تثير تساؤلا عن سبب رغبة "عمر" فى مقابلة الفتاة، ما الذى سيقدمه لها؟. قال إنه يريد الاستماع إلى صوتها، والحديث معها. لكن فى مجتمع ينفى إمكانية العلاقات بين الجنسين خارج الإطار الرسمى، ما الذى يمكن أن تتوقعه الفتاة من لقاء مع شخص غريب مجهول لها؟. إن عبثية موقف "عمر" جلية، لكن "موح" يتراجع ويعطيه رقم تليفون "سلمى".

يطلب "عمر" "سلمى" فى التليفون فى اليوم التالى، ويصور الفيلم هذه المكالمة فى لقطة واحدة قريبة (كلوز) تستمر لمدة دقيقتين ونصف بدون قطع. يتدفق "عمر" فى المكالمة عاطفيا، فيقدم نفسه لسلمى، ويحدثها عن وقعها عليه ("أستمع إلى صوتك كل ليلة. إنه لى كأنشودة قبل النوم")، ويستخدم "عمر" كل المعلومات القليلة التى يعرفها (الزهور الحمراء التى على الجدران، الطفل الذى يبكى)؛ ليستعرض سطوته: "أرأيت، لا يمكنك أن تخبئى أسرارك عنى، أنا أعرف كل شىء". ثم يخبرها كذبا أنه ينوى الالتحاق بالنقابة، ويرتب لقاء معها فى منتصف نهار اليوم التالى. يصاحب إجراء "عمر" لهذه المكالمة موسيقى تصويرية جديرة ببطل فيلم رعاة بقر إيطالى، وهى مكالمة تضع علامة دالة على الانتقال لمرحلة أكثر تقدما. لقد كلم "عمر" "سلمى" وردت عليه. لم يعد التواصل بينهما من طرف واحد. لكن اتصالهما ما زال شفهيا تماما. كل ما فى الأمر أن التليفون صار يربط بينهما الآن، بالإضافة لشريط التسجيل. أما الخطوة التالية، خطوة اللقاء وجها لوجه، فما زالت خطوة هائلة.

يخرج "عمر" مع "موح" للاحتفال بمكالمته التليفونية مع "سلمى"، لكن احتساءهما للخمر على نغمات موسيقى عربية منبعثة من جرامافون قديم تصيبهما بالاكتئاب. يلقى "عمر" قصيدة عن الحب التعس: "خالقى هو سيدى. هو وحده يعرف سرى. لقد رسم لى قدرى، وأجبرنى على التطلع لجمالها. أرانى سحرها، وفتنتها. ما الذى دهانى فى يوم الخميس؟ قابلت فاطمة ذات الأهداب الطويلة، ودمرنى حبها". وحين ينهض "موح" للذهاب إلى المرحاض، يسحب "عمر" سيجارة، ويخبطها على راحة يده. ويوضح شريط الصوت هذا الانخفاض فى معنويات "عمر"، إذ نسمع صوت دق الطبول نفسه الذى سمعناه فى المشهد الذى سرقه فيه اللصوص. وهذه اللحظة مثال يوضح بدقة المخاوف التى تثيرها النزعات والسمات الجنسية للمرأة فى نفوس الرجال المسلمين، كما تقول فاطمة المرنيسى:

> لقد وُهبَت المرأة المسلمة جانبية قاتلة تضعف إرادة الرجل لمقاومتها وتختزله إلى دور سلبى مذعن. ولا يملك الرجل أى اختيار؛ فلا يملك إلا أن يستسلم لجاذبيتها ومن هنا يأتى الربط الوثيق بين المرأة و الفتنة، والفوضى وقوى الكون المضادة للإله والمجتمع(١٣).

من المدهش أن كلمة فتنة تعنى كلا من الفوضى المحكمة والإخلال بالنظام، كما تعنى "امرأة جميلة، فنحن نقول "الفاتنة" تلميحا إلى "الفاتنة" التى توقع الرجال فى حبالها، وتجعلهم يفقدون السيطرة على أنفسهم"(١٤). ويستلقى "عمر" على فراشه فى بيته ويغلبه النعاس وهو يستمع إلى صوت "سلمى"، "واحد. اثنان. ثلاثة ..." وكما تلاحظ ماريز ليون، "إن خوفه وتوتره هما اللذان يقتلانه فى الواقع اليومى، والطريف أن الرجال طالما قالوا إن هذه سمات "أنثوية" واستغلوها حتى الآن لتأكيد الدونية المتأصلة فى الكيان الجسدى للمرأة"(١٥).

وفى صباح اللقاء، يبدو "عمر" أنيقا فى بذلته الداكنة. لكن فور ظهور "سلمى"، يتردد "عمر" ويغادر المكان. يصور الفيلم رؤيته للقاء بعين خياله بألوان مشوهة ويصحبها على شريط الصوت دقات الطبلة المنذرة بالخطر، وهى واحدة من صور الفيلم الأكثر برودة. وتدور كاميرا محمولة باليد حول الاثنين وهما يتصافحان، لكنهما كليهما – فى اعتقاد "عمر" – متوتران وعييان عن التواصل،

إنها بالضبط صورة لا لقاء. تضيع اللحظة. وفى الصباح التالى تكتمل دائرة الفيلم. فاللقطة الافتتاحية للمشهد الأخير تطابق أولى لقطات الفيلم، وبقية لقطات المشهد الختامى تلتقط بعض مراحل الطريق الذى يقطعه "عمر" إلى عمله. لكن "عمر" لا يخاطبنا مباشرة هذه المرة، فكل ما نسمعه صوت "عمر" آتيا من خارج الشاشة، يخبرنا أنه سيطلب "سلمى" تليفونيا اليوم، لكن كل ما حدث فى الفيلم يجعلنا نتشكك فى هذا. يخترق "عمر" الشوارع المزدحمة وسرعان ما تبتلعه حركة المواصلات.

ليس عمر جتلاتو مجرد فيلم كوميدى، بل هو أيضا تحليل اجتماعى عميق لوقع الفصل الاجتماعى بين الجنسين فى مجتمع تقول عنه فاطمة المرنيسى: "إن نظام المسلمين لا يحابى الرجال؛ فتحقيق الرجل لذاته محدود ودونه عراقيل، مثله مثل تحقيق المرأة لذاتها"[١٦]. يتجاهل الفيلم الكثير من الصعوبات التى قد تعرقل قيام علاقات مثمرة بين النساء والرجال، مثل الزواج المرتب [زواج الصالونات]، كما يمر مرورا عابرا بقضايا اجتماعية واقعية مثل نقص المساكن والعمالة غير الآمنة. لكن الفيلم يعالج قضيته المحورية بذكاء ودقة، ألا وهى قضية أثر نظام الفصل بين الجنسين على الرجال. والأدوات الأسلوبية الأساسية التى يستخدمها علواش ليفتح أعيننا على الواقع الاجتماعى للجزائر فى عام ١٩٧٦ هى الكوميديا ونظام الحديث المباشر للرواى، وهى أدوات تجعل بيننا وبين الفيلم مسافة، وتجعلنا نندمج فيه فى الوقت نفسه. إن "عمر" يسعى سعيا فعالا لملاحقة فتاة أحلامه التى تدخل حياته بالصدفة، وهو أيضا يبدى مرونة (فحتى فى اليوم التاسع يقنع نفسه أن كل شئ لم يضع وأنه سوف يطلب "سلمى" تليفونيا)، وهذا يجعلنا نتعاطف معه تعاطفا من النوع الذى يجب أن يتوفر لدى البطل، ويساعد الإفراط فى ردود فعله الكوميدية وما تعبر عنه من إحباط مستمر على أن يجعلنا نقف على مسافة من الفيلم، مما يتيح لنا رؤية المشكلات الاجتماعية للمجتمع الجزائرى بوضوح لم يكن لدينا من قبل. توجد القليل من مواقف الضحك للضحك، لكن توجد لحظات صغيرة من التنافر الكوميدى، لوحظت بدقة مصاحبة لمحاولات "عمر" الخرقاء المثيرة للضحك للتعامل مع عواطفه. يمضى بنا الفيلم قدما، لكن يتضح فى نهاية الفيلم أن راوينا - مرشدنا قد فقد قدرته على إقناعنا.

هوامش:

(١) Lotfi Maherzi, *Le cinéma algérien: Institutions, imaginaire, idéologie* (Algier: SNEDm 1980), 211-212.

(٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Le degré zéro de la sexualité vue ou dite". Abdou B., "Le dernier tabou?" in Jean-Pierre Brossard, ed., *L'algérie vue par son cinéma (Locarni: Festival International du Film de Locarno, 1981)*, 106.

(٣) Merzak Allouache, interview, in *African Conversations* (London: BFI, 1995), n.p.

(٤) Jerry Palmer, *The Logic of the Absurd: on Film and Television Comedy* (London:BFI, 1987).

(٥) Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (Berkeley: University of California Press, 1988), 41.

(٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"le premier film algérien qui nous trace un portrait de cette culture que véhicule une partie importante de la population des grandes villes". Wassyla Tamzali, En attendant Omar Gatalato (Algiers: Editions EnAP, 1979), 90.

(٧) Sanjeev Prakash, "Music, Dance and Popular Film", in Aruna Vasudev and Philippe Lenglet, eds., *Indian Cinema Superbazaar* (New Delhi: Vikas Publishing House, 1993), 114.

(٨) المرجع السابق.

(٩) Tamzali, 89.

(١٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"un monde fermé qui développera son langage, son code d'honneur, sa morale, en dehors des régles de la société". Tamzali, 90.

(١١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"ce ne sont pas des marginaux. Ils ont un travail, une famille". Merzak Allouache, interview, in Tamzali, 94.

(١٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"le mot homosexualité n'est pas trés juste car il recouvre des notions différentes de ce qui se passé ici ... des amities masculines trés fortes, exclusives ... de véritables scenes de jalousie". Ibid, 94-95.

(١٣) Fatima Mernissi, *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Muslim Society*, rev. ed. (London: Al Saqi Books, 1985), 41.

(١٤) المرجع السابق، ص ٣١.

(١٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

Ce qui le tue, dans la réalité quitidoenne, c'est sa nervosité, or en outre il s'agit d'une caracteristique "femininé que les hommes ont jusqu'ici utilisée pour souligner l'infériorité des femmes!" Maryse Léon, "L'image de la femme dans la literature et le cinema algérien", in *Brossard*, 143.

(١٦) Mernissi, 173.

٩- الذاكرة صوت امرأة:

النوبة (١٩٧٨)

إن مكانة السيرة الذاتية (بل حتى وجودها) فى الأدب العربى مثار للجدل. يظل الرأى السائد فى الغرب حتى وقت قريب ما عبر عنه جورج جاسدورف بوضوح إذ قال: "قد يبدو أن السيرة الذاتية ليست موجودة خارج منطقتنا الثقافية، وقد يقول البعض إن التعبير عن الاهتمام بها أمر يخص الرجل الغربى"(١). بينما يذهب دوايت رينولدز فى كتابه تفسير الذات إلى أنه "يتضح وجود كمّ أكبر من السير الذاتية العربية التى ترجع إلى ما قبل عصر الحداثة مما كنا قد افترضنا من قبل"(٢). وهو يعترف بأن "العناصر التى كثيرا ما نربطها نحن أبناء القرن الحادى والعشرين بمجال الحياة "الخاصة" لم تركز عليها أبدا نصوص السير الذاتية العربية"(٣)، كما يذهب إلى أن السيرة الذاتية بالنسبة للكتاب العرب "إطار أو تلخيص للكشف عن صورة شخصية معينة للكاتب ككل، وسياق لوضع عمل الفرد فيه وتقييمه"(٤). ويعترف رينولدز أيضا بأن من الممكن لمس "درجة من الاستمرارية"(٥) فى السير الذاتية للقرن العشرين، لكن غيره من النقاد – خاصة الناقدات – يدركون أن عناصر الحياة "الخاصة" شديدة الأهمية، ومن ثم يرون انقطاعا واضحا فى هذه السير. فمثلا، تذهب هيلارى كيلباتريك إلى أن:

> الاتصال الثقافى بين أوروبا والعالم العربى، الذى بدأ فى القرن السابع عشر وازداد بدرجة ملحوظة فى القرن العشرين، هو وحده الذى مكّن المثقفين العرب من اكتساب قوة الدفع لإعادة صياغة الأسس التى يجب أن يقوم أدبهم عليها(٦).

وبالمثل، تذهب فدوى ملطى – دوجلاس إلى أن "الأدب العربى الحديث، ومعه الأدب النسائى العربى الحديث، لم يصل إلى مستوى من الصدق النسبى فى مسائل الجسد والجنس إلا فى العقود القليلة الماضية"[٧].

من المؤكد أن السير الذاتية للنساء كانت دائما إشكالية فى المجتمع العربى: "لم يكن تمثيل النساء لأنفسهن علنا من الأمور المستحبة. من ثم، لم يُعترف أبدا للنساء بكتابة الجنس الأدبى المعروف بالسيرة الذاتية، وهو أكثر أشكال الأدب تطرفا فى تمثيل الذات"[٨]. ونقتبس من فدوى ملطى– دوجلاس مرة أخرى، لنجدها تقول إن النساء "قد عهد إليهن ببعض الأجناس الشعرية الفرعية المعينة ذات الحدود الواضحة بدقة، كان مجال النثر مغلقا فى وجوههن فعليا"[٩]. لكن السير الذاتية بأقلام النساء كانت موجودة، بل قدمت هذه السير نقدا للمفاهيم الذكورية وهيمنتها على السيرة الذاتية. وتلاحظ دينا مانيستى أن:

> كتابات النساء توضح أن ترابط مثل هذه السير الذاتية التقليدية علامة على زيفها واغترابها، فهى تتحدى مفهوم الذات المترابطة. لا يمكن للمرأة أن ترى نفسها كيانا فريدا تماما؛ لأنها دائما فى حالة وعى بتعريف "المرأة" السائد فى الثقافة الذكورية. والمرأة تنظر دائما لنفسها بعيون الآخرين فى عملية تشكيل هويتها الذاتية[١٠].

وقد كانت السينما العربية فى حالتها التقليدية متحفظة بالمثل فى الأمور ذات الطبيعة الشخصية أو التى تخوض فى السيرة الذاتية، لكن المخرج المصرى المخضرم يوسف شاهين، الذى أخرج أول أفلامه فى عام ١٩٥٠، أخرج فيما بين ١٩٧٨ و١٩٨٩ ثلاثة أفلام هى *إسكندرية ... ليه؟*، و*حدوتة مصرية*، و*إسكندرية كمان وكمان*، وعلى الرغم من أن هذه الأفلام ربما لم يقصد بها أن تكون سلسلة مترابطة، إلا أنها تشكل معا ثلاثية سيرة ذاتية مشهودة. ولإبراهيم فوال ملاحظة لماحة يقول فيها: "إن المدهش فى هذه الثلاثية – من وجهة النظر العربية – وجودها أصلا. لم يسبق لأى من فنانى السينما العرب أن احتوت قائمة أعماله السنوية على عمل كَشَفَ فيه روحه وعرضها على الناس ليشاهدوها"[١١]. لقى الفيلم

الأول من هذه الثلاثية معارضة في مصر، رد عليها يوسف شاهين ردا غاضبا قال فيه: "إسمع! لقد تكلمت طوال حياتي عن المجتمع المصرى والعربى، فلماذا إذن لا يتركونى أتحدث عن نفسى مرة واحدة؟"(١٢). لم ينتبه خميس خياطى أدنى شك فى أن السبب الحقيقى فى حظر عرض الفيلم (مؤقتا) هو: "فى الحقيقة السبب أن يوسف شاهين تحدث بضمير المتكلم عن نفسه، وعائلته، وأحلامه، وإحباطاته، إلى جانب الحديث عن مجتمعه. باختصار، تعرى يوسف شاهين أمام مشاهديه. يالها من صدمة!"(١٣). لقد فتحت جرأة شاهين الباب لجيل كامل جديد من المخرجين السينمائيين فى العالم العربى فى منتصف ثمانينيات القرن العشرين وبدايات تسعينياته، منهم المخرجان التونسيان نورى بوزيد وفريد بوغدير، اللذان نذكر أعمالهما فى هذا الكتاب. وقد لاحظ نورى بوزيد أنه فى حالة جيله (مواليد أربعينيات القرن العشرين) "أن أفلام السيرة الذاتية تطورت مع تطور الأفلام التى تتناول الأمور الفردية والشخصية، فقد عكف المخرجون على التحقيق مع أنفسهم، رائين أن هذه خطوة لابد منها قبل أن يبدءوا فى التحقيق مع الآخرين"(١٤). لكن الروائية الجزائرية التى تحولت إلى مخرجة سينمائية، آسيا جبار، اتبعت مسارا مختلفا نحو التعبير الذاتى عن أمورها الشخصية.

آسيا جبار:

لآسيا جبار كتاب عبارة عن مجموعة ملاحظاتها لحياتها كروائية من أصل مغاربى تكتب باللغة الفرنسية وعنوانه *هذه الأصوات تحاصرنى*، تقدم فيه صورتين لنفسها فى طفولتها: "بنت صغيرة تخرج إلى الشارع مع سيدة (أمى)، واحدة من سكان المدن ملتفة بخمارها الحريرى الأبيض ... تذهب كل ثلاثاء إلى الحمام"(١٥) و"بنت عربية صغيرة تذهب للمدرسة للمرة الأولى، فى صباح خريفى، ممسكة بيد والدها"(١٦). كانت المدرسة التى يعمل بها والدها معلما مدرسة تعلم باللغة الفرنسية، وقد واصلت التعلم فى مدارس بمدينة الجزائر وبباريس، وبعد ذلك التحقت بالمعهد العالى بمدينة سيفر، وصارت لغة المستَعمِر بالنسبة لآسيا جبار لغة التحرر

الشخصي. كانت الروايات التي كتبتها آسيا جبار في البداية (التي نشرت أولاها وهي لا تزال في الحادية والعشرين) نتاجا لهذا النوع من التعليم، وقد كتبتها بشعور لا تشوبه شائبة من "الفرحة الخالصة بالاختراع"(١٧). كتبت آسيا جبار كلا من الروايات الثلاث الأولى في مدى شهور، وخلت من أية مشكلات، لكنها كتبت الرواية الرابعة في ثلاث سنوات، وهي رواية تتزامن بدايتها مع استقلال الجزائر، ولم تنشر حتى عام ١٩٦٧. وقد أدركت آسيا جبار مع مراجعتها لهذه التجربة أن وضعها كمؤلفة تنشر رواية كان متناقضا: "كنت أكتب بينما كنت ما زلت محجبة، بل إني قد أقول إن هذا كان مقصودا: الكتابة بوصفها حجابا"(١٨). المشكلة أنها جزء من روايتها الرابعة ، وهو جزء مكون من خمسين صفحة، تحكيه شخصية رجل بضمير المتكلم، فيه سمات سيرتها الذاتية، فشعرت أنه كان "تجربة خلع للحجاب"(١٩). وكانت النتيجة عشر سنوات من الصمت ككاتبة.

وعند عودة آسيا جبار إلى الجزائر في عام ١٩٧٤ لتعمل بالجامعة، أملت في أن تتمكن من الكتابة باللغة العربية، لكنها وجدت أنها "قد صارت لغة الخطاب السياسي ... كما صارت في الوقت نفسه لغة ذكورية على نحو متزايد"(٢٠). ثم برقت في ذهنها فكرة الكتابة للسينما. وفيما كانت آسيا جبار تكتب رواية *واسع هو السجن*، أدهشتها إمكانيات الكاميرا وقدرتها على تقديم صورة لاتجاه النظرة الأنثوية بشكل مميز:

> هذا الشق الغريب الذي يصوره السياح لاعتقادهم أن الصورة ستكون جميلة لو احتل فيها مثلث أسود صغير المكان الذي يجب أن تشغله العين، هذه النظرة المصغرة ستكون من الآن فصاعدا الكاميرا الخاصة بي. كلنا، نحن الآتيات من عالم نساء الظل، نعكس اتجاه العملية: نحن أخيرا من ينظرن، ومن يبدأن(٢١).

كانت خبرة آسيا جبار بالوسيط السينمائي في هذا الوقت تتلخص في مشاهدة متحمسة لأفلام هوليود في السنوات الثلاث التي قضتها في المغرب، وكمتفرجة في السنوات الأولى التي تلت ١٩٦٢ في الجزائر. وحين تقدمت بطلبها للمسئولين عن التليفزيون الجزائري، اقترحوا عليها إعداد رواية أو أكثر من رواياتها للسينما.

لكنها صممت على المضى في مشروعها الخاص، الذى يتطلب ميزانية صغيرة، وسيارة جيب، وطاقما من الفنيين، وقبل أى شيء، فنى تسجيل صوت[٢٢]. وهكذا كان أن بدأت العمل في عام ١٩٧٥ بإجراء بحث فى الجبال التى هى موطن عائلة أمها. واكتشفت أن تصوير الفيلم ليس مجرد طريقة جديدة للنظر إلى الأشياء، بل هو أيضا طريقة "لأسر الكلمات فى المكان"[٢٣]. شملت مهمتها المختارة "الكتابة للسينما" البدء "من الصوت المسجل، من الصوت الذى نستمع إليه، ونعيد الاستماع إليه"[٢٤]. كان اكتشاف السينما إعادة اكتشاف للأدب، لكن عن طريق الانتقال من الأدب المكتوب إلى الأدب الشفهى[٢٥]، وكما تقول ملدريد مورتيمر، "وجدت [آسيا جبار] فى التراث الشفهى للنساء التعبير الأصيل عن الثقافة الجزائرية"[٢٦]. وقالت آسيا جبار ردا على سؤال عن سبب تحولها إلى وسيط سمعى – بصرى: "من أجل الصوت والكلام، من أجل كلام النساء الذى سعيت للتنقيب عنه، والحصول عليه من مصدره، كلما أمكن"[٢٧]. وهكذا ولد فيلم *نوبة نساء جبل شنوة* (*النوبة*، ١٩٧٨).

وبعد ذلك، دعمت هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية، التى موّلت فيلم *النوبة*، فيلما ثانيا هو *الزردة* (١٩٨٠)، لكن علاقة آسيا جبار بتلك الهيئة التابعة للدولة لم تكن سعيدة أبدا، واشتكت من تعطيل ستة مشروعات أخرى بطريقة أو بأخرى "لأنها امرأة"؛ ولأنها "تصنع سينما أبحاث لا سينما استهلاكية"[٢٨]. أحد تلك المشروعات صممته آسيا جبار فى عام ١٩٧٩ مع زوج المستقبل، الشاعر مالك علولة، ونشر بعنوان *زردة بلدان المغرب العربى فى ثلاثينيات القرن العشرين*[٢٩]. وبعد ذلك بعشر سنوات، شاركت آسيا جبار مرزاق علواش فى صنع فيلم فيديو طوله خمسون دقيقة بعنوان *نساء فى حالة حركة* (١٩٨٩)، وبعد ذلك شاركت الشاب كمال دهان فى صنع فيلمين تسجيليين من مقاس ١٦ مللى فى بدايات تسعينيات القرن العشرين. كانت كل من تجربة إخراج فيلم *النوبة* ووقع شهادات النساء أمرين هامين كى تستعيد آسيا جبار صوتها كروائية، وفى الكثير من الروايات التى نشرتها منذ ثمانينيات القرن العشرين إشارات خاصة منهما، ففى رواية *الحب الفانتازى* (١٩٨٥) تظهر بعض الحوارات من الفيلم، كما وضعت

مقتطفات من يومياتها التى كانت تكتبها أثناء تصوير الفيلم فى رواية *واسع هو السجن* (١٩٩٥)، وكرست رواية *امرأة دون شاهد قبر* (٢٠٠٢) بأكملها لقصة البطلة المتمردة "زليخة".

النوبة:

تقول آسيا جبار إن "النوبة" قالب من قوالب الرقص الأندلسى الحضرى القديم مكون من ستة أجزاء ليست مرتبة ترتيبا صارما (إذ توجد تنويعات إقليمية)، وكل من هذه الأجزاء له إيقاعه الخاص المميز – إما سريع أو بطيء أو حالم، فمثلا، فى النوبة يتقدم الموسيقيون كل فى دوره إلى المقدمة ليؤدى عمله الفنى[٣٠]. وفى فيلم النوبة تتناثر بين عناوين الفيلم صور معزولة عن سياقها (ستعود للظهور فى السرد بعد ذلك) مصحوبة بخليط من الأصوات: مياه تتدفق، وضوضاء معركة، ونتف من الموسيقى العربية. وتحمل عناوين الفيلم إهداء مزدوجًا: إلى بيلا بارتوك، الذى أجرى بحثا عن الموسيقى الجزائرية فى منطقة بسكرة وما حولها فى عام ١٩١٣، و"زليخة"، التى قتلت فى الغابات فى عام ١٩٥٩، والتى لا تكف نساء الجبال عن رواية قصتها مرارا وتكرارا. يشير هذا إلى أهمية شريط الصوت (الموسيقى والصوت البشرى) وأنماط التعارضات التى جمعت أشتاتها فى الفيلم: أصوات موسيقى النوبة والموسيقى الغربية من مؤلفات بارتوك، والحكى الشفهى باللغة العربية، والتعليق باللغة الفرنسية، واللقطات التسجيلية التى يعاد استخدامها دراميا.

يستغرق عرض فيلم *النوبة* المكون من ستة أجزاء ساعتين، وتسبقه مقدمة بعنوان (توشيا). وعلى الرغم من أن هذه المقدمة مكونة من خط روائى واحد وتتسم تماما بالترابط الزمنى، إلا أن نصفيها مختلفان أسلوبيا عن بعضهما البعض. المشاهد الداخلية الأولى تعرض التباين بين حركات "ليلى" السلسة، وحركات زوجها "على" الخرقاء، وهو قعيد كرسى متحرك بصفة مؤقتة. يتبادل الزوجان النظرات، لكنهما لا يتبادلان الكلمات؛ لأن علاقتهما تمر بأزمة. إن علاقة "ليلى"

بالكاميرا أساسا علاقة شكلية، أما علاقة زوجها بها فصورة طبق الأصل لعلاقات الذكور العرب، فهو يحاول التحكم فيها عن طريق نظراته، وهي تناضل لتهرب من نظراته: "أنا أتحدث، أنا أتحدث، أنا أتحدث، ولا أرغب في أن يراني أحد ... وأنا على حقيقتي"، كما تبذل "ليلى" مجهودا كبيرا للتعامل مع صور سنوات الحرب التي تشكل لها وسواسا، وتقول "ليلى" عن فجيعتها: "كنت في الخامسة عشرة، وأحمل معاناة مائة عام". أما المشهد الثاني فقد صيغ بأسلوب أقل اهتماما بالشكل، إذ صور بأسلوب أقرب للتسجيلي، وحواراته متزامنة. الشخصيات في هذا المشهد هي "ليلى" والطبيب الذي يزور "علي"، وهما في حركة مستمرة، يقاطع كل منهما مسار الآخر مرارا وتكرارا. وفي الختام، يتقدم الموسيقيون الشبان الذين ظلوا حتى الآن في الخلفية فيأتون إلى المقدمة، وتغني فتاة عن الحب، والغياب، والجبال.

كما يبدأ فيلم *النوبة* نفسه بافتتاحية (بعنوان *استخبار*") تبدأ فيها "ليلى" في أولى استكشافاتها، وتتضح دوافعها من صوتها الآتي من خارج الشاشة مصاحبا للمشهد: "أنا لا أبحث عن أي شئ. لكنني أصغي. آه من حبي للاستماع". في البداية، تزور "ليلى" "جميلة"، التي تغني لها مقطعا من أغنية من جنوب البلاد، ثم تزور أم "جميلة"، التي تحكي قصة "عبد الرحمن الشَمر"، ولي جبل شنوة، التي فتحت زوجته جرار الطعام السبع التي تطعم القرية، وأطلقت الحمامات التي كانت فيها. ويصاحب عرض هذه القصة موسيقى بارتوك، والاختيار هنا متعارض بشكل خاص، حيث إن الأوبرا الوحيدة التي ألفها بارتوك، قلعة ذي اللحية الزرقاء، تدور أيضا حول زوجة شديدة الفضول (في هذه الحالة الزوجة الرابعة للدوق ذي اللحية الزرقاء). وبعد ذلك، تحكي "ليلى" قصتها لابنتها "عائشة" قبل النوم، ويتباين حبهما المتبادل تباينا شديدا مع برودة علاقة "ليلى" بزوجها "علي". وينتهي هذا الفصل بصور الحرب التي تلاحق "ليلى"، حتى في نومها.

وفي الفصل التالي، الذي يحمل عنوان *لحن بطيء* (*مسدير*)، تواصل "ليلى لقاءاتها مع النساء المسنات اللاتي يحكين لها عن الماضي، والصورة التي تعاود الظهور هي صورتها وهي تقود سيارتها الجيب عبر منطقة قليلة السكان، تصاحبها على شريط الصوت موسيقى عربية. وأسلوبها ، المسجل في الصوت الآتي من خارج الشاشة، بسيط: "افتح الباب، قل مرحبا، لا تقل شيئا، أنصت لا أكثر ولا

أقل. أهو همس الماضى أم الحاضر؟". فى هذا الفصل لقاءات متتالية مع نساء مسنات، يحكين عن خبرتهن بالحرب ضد الفرنسيين، وتظهر تدريجيا صورة لمشاركة المرأة في هذه الحرب: "أنا أبدأ في سماع صوتكن، يا نساء جبل شنوة ... كنتن قوة النضال". لا نحصل إلا على شذرات من شهادات النساء، حيث إن الأمر، كما تقول آسيا جبار نفسها، "لم تسفر الساعات العشرين من الحوارات المسجلة إلا عن مجرد مقتطفات ثلاث فى الفيلم مدة كل منها خمس دقائق"[٣١]. نسمع أصوات هؤلاء النسوة بوضوح، لكن كثيرا ما كان صوت حديثهن يأتى من خارج الشاشة أو وهن يدرن وجوههن بعيدا عن الكاميرا. وبين الحين والآخر يتدخل الصوت الوسيط، وهو صوت الراوى باللغة الفرنسية، فيحرمنا من الاتصال المباشر بالنساء؛ ليعطينا أفكار الرواى. وينتهى هذا الفصل بزيارة لمدينة تشرشل، وهى من المدن الكولونيالية السابقة (حيث ولدت آسيا جبار نفسها).

وفى الفصل الثالث الأبطأ إيقاعا والأكثر تأملا، وهو لحن سريع بعنوان (*بتانحى*) نحظى الآن بتنويعة المشاهد الأسرية المألوفة – حيث تحمم "ليلى" ابنتها "عائشة"– كما نرى مشاهد للسفر. وهذا الفصل المكون من ثلاثة أجزاء يعطينا الكثير من المعلومات عن الشخصيات، فيؤكد بعض جوانب حياة "ليلى" وعلاقاتها الأسرية التى ظلت غامضة فى الأجزاء الأولى من الفيلم. فى الجزء الأول من هذا الفصل، نسمع مجموعة أصوات مختلفة تحكى لنا عن "زليخة"، التى هجرت أطفالها الصغار بعد موت زوجها واتجهت إلى الجبال، فتقع فى أسر دورية فرنسية. وتظل "زليخة" على تمردها حتى النهاية، لكنهم يلقون بجثتها بعد ذلك فى ميدان عام. والصور المصاحبة لهذا الجزء تشكل نوعا من التكريم لمدينة تشرشل ونصبها التذكارية. الجزء الثانى عبارة عن زيارة إلى المقبرة التى بناها "جوبا الثاني" لزوجته، وهو يؤكد المسافة الفاصلة بين الزوج والزوجة، ونعرف أن المرأة التى شاهدناها من قبل بين قضبان السجن هى "ليلى". ويركز الجزء الثالث أيضا على مهن الزوجين، فهى مهندسة معمارية، وهو طبيب بيطرى. تكشف الزوجة عن أنها رغبت دائما فى بناء بيوت من زجاج، بيوت شفافة، زاعمة أن الوفيات الكثيرة حدثت بسبب "وجود جدران بين الناس، بين القلوب". وتوجه كلماتها الأولى

(والوحيدة) فى الفيلم إلى "على" قائلة: "أنا ذاهبة إلى الجبال، حيث ترعرعت مع أخي. سأترك "عائشة" معك". وآخر ما نراه من "على" فى الفيلم مشهده وهو يراقبها من فتحة الباب.

والفصل الرابع بعنوان (بيرج)، وتدور أحداثه فى الجبال، ويدخل فى صميم اهتمامات الفيلم. يبدأ هذا الفصل بشهادة ثلاث نساء، يخبرنا الرواى أن كلا منهن "ظلت حقيقة حية، غارقة فى الماضى". بعد إعادة تمثيل موجز لمشهد فتاة فى الثالثة عشرة من عمرها تعثر على أخيها الميت. ننتقل إلى "ليلى" فى طفولتها، وهى تجلس على سرير مزخرف يشبه القفص مع جدتها، التى تحكى لها قصصا عن "قبيلتها". وفى هذا الإطار تعرض مشاهد من الثورة التى قادها سيدى مالك فى عام ١٨٧١، ومشاهد للنساء اللاتى كان عليهن انتظار نتائج المعركة، وهن مختفيات فى كهوف الجبال بمنطقة الظاهرة. تروى الجدة حكايتها على أنغام موسيقى بارتوك، تلك القصة التى تتسع لتشمل جيلا كاملا من النساء المسنات: "حدث فى الجزائر الصامتة، أن همست النساء المسنات ليلا، وصارت حكاياهن عجائب مدهشة فى أحلام الأطفال. والتاريخ الذى يرجعن إليه بجوار المدفأة، بكلمات وأصوات متكسرة يسعى بعضها إلى بعض".

وفى الفصل الخامس، ذى الإيقاع المعتدل السرعة الذى يحمل عنوان (*بِصراف*)، تتغير النغمة مرة أخرى ويتخذ الجو العام طابعا أكثر غنائية. تعود "ليلى" الآن إلى جوار البحر، لكنها تعود وحدها. تقوم "ليلى" برحلة بحرية بقارب حول الساحل، نراها وهى راقدة فى القارب، وهى تنظر إلى أعلى نحو الجروف الصخرية، وهى نائمة. والآن تتكون مادة أحلامها من لقاءاتها مع نساء جبل شنوة: "كل هؤلاء النسوة اللاتى يهمن فى الماضى يصرن أمي. أنا البنت الصغيرة التى شربت يوما من أيديهن". وتتجول الموسيقى من مقطوعة بيانو لبارتوك إلى موسيقى الناى ثم إلى موسيقى عربية تعزفها الطبلة، بينما تصفق النساء ويرقصن رقصة النوبة فى الكهوف تحت الصخور.

ويفتتح الفصل الأخير الذى يحمل عنوان (*خلاص*) بصورة للبحر و"ليلى" تخرج منه وهى تتسلق الجرف، وتمر بمجموعة من النسوة الجالسات فى طريقها لدخول القرافة. والأغنية الأخيرة (التى كتبت آسيا جبار كلماتها) تصحبها مجموعة من اللقطات المجمعة أو اللقطات التى تحذف عادة فى المونتاج (غالبا ما تكون صورا لنساء)، مأخوذة من مشاهد الفصول الأولى للفيلم. تخبرنا المغنية أن أغنيتها تتحدث دائما عن الحرية. لن تعود النساء أبدا إلى الظل، فقد أشرقت شمس الحرية من الآن فصاعدا. تحتفى القصيدة بزليخة، التى "ما زالت تعيش فى الجبال"، وتنتهى بنغمة شديدة التفاؤل: "كل ما كان صعبا سيصير سهلا ... سنعيش فى حلم من رغد العيش. سنسود فى ظل الحرية والبهجة".

الرواية والسيرة الذاتية:

يبدو فيلم *النوبة* من السطح قصة روائية مبنية على نمط شكلى، تحكى قصة امرأة، هى "ليلى"، التى يمر زواجها بأزمة وتسترجع مشاهد طفولتها التى تركت الحرب فيها جراحا. وهى بذلك تحرر نفسها من النظرة الذكورية الكابحة (وهى نظرة زوجها)، التى تحاول تكبيل حركتها. لكن هذا العمل فى مستواه الأعمق عمل من أعمال السيرة الذاتية وشخصى إلى حد بعيد. توضح الصور الفوتوغرافية التى التقطها طاقم الإنتاج أثناء تصوير الفيلم الشبه القريب جدا من حيث الشكل بين آسيا جبار والممثلة التى اختارتها، سوسن نوير. ولدت آسيا جبار فى مدينة تشرشل، والجبال التى يستكشفها الفيلم فى نصفه الثانى هى نفسها الجبال التى ما زالت عائلة أمها تعيش فيها. وسارت آسيا جبار على خطا "ليلى" فى الدراسة التى أجرتها تحضيرا للفيلم، وقد قبل المجتمع المحلى آسيا جبار كامرأة متفرنجة وغريبة - وأتاح لها الحصول على ما أرادته، لا بسبب شهرتها كروائية تكتب باللغة الفرنسية؛ لكن لأنها كانت من عائلة أمها، ورحب بها المجتمع بهذه الصفة. وكما كتبت آسيا جبار: "إن تصوير مكان بهذه الطريقة بكاميرا السينما - وأنا أحتفظ فى داخلى بتراتيل الكلمات التى أسمعها تهمس بلغتى الأم - كان إلى حد بعيد "كتابة

مذكرات" عن نفسى وأسرتى، توسلت بها للعودة إلى الأماكن التى نجت من الدمار الذى سببته مثل هذه الحرب الرهيبة"(٣٢). إن آسيا جبار وهى تعيد حكى قصص النساء وتسبر غور استجاباتها الشخصية، تلبى بذلك بالتأكيد أحد متطلبات السيرة الذاتية كما حددها روبن أوسل، ألا وهى أنها "تصير أداة لاستراتيجية يتم عن طريقها تحويل وضع من أوضاع الضعف أو التهميش النسبيين إلى شيء لديه القدرة على أن يتحدى المركز أو يحتله"(٣٣).

إن مسألة اللغة من مفاتيح فيلم *النوبة* (ككل أعمال آسيا جبار). يتضح من جميع كتابات آسيا جبار أنها تعى بعمق التناقضات الكامنة فى كونها، على حد تعبيرها، "امرأة تعلمت تعليما فرنسيا"، لكن لديها "حساسية امرأة جزائرية عربية - بربرية، بل ومسلمة"(٣٤). لم يكن إخراج فيلم *النوبة* مجرد استكشاف لمشاهد طفولة آسيا جبار، ولا مجرد التقاء بأفراد من أقربائها البعيدين من أسرتها الممتدة، بل كان فى البداية تجربة لغوية، إعادة اكتشاف اللغة العربية التى تتحدثها أمها، التى أبعدتها عنها دراستها باللغة الفرنسية. كان خليق بأى مخرج تسجيلى غريب أن يستخدم اللقاءات المسجلة التى بلغ طولها عشرين ساعة ليعرض علينا مباشرة هؤلاء النسوة اللاتى نجون من الحرب والخسائر الفادحة - مستخدما فى ذلك مثلا لقطات قريبة تستمر وقتا طويلا على الشاشة لوجوههن المتغضنة، وفقرات طويلة مملوءة بأصوات متهدجة مترددة للناس غير المعتادين على الحديث العلنى- لكن اهتمامات آسيا جبار تختلف عن هذا تماما. فطوال الفيلم لا نرى إلا لمحات قصيرة لوجوه النساء ومجرد شذرات من شهاداتهن. إن ترجمة آسيا جبار لهذه المادة الخام من خلال حساسيتها الخاصة ومن خلال اللغة الفرنسية (التى ينطق بها التعليق على الفيلم) هى مفتاح مدخلها لمعالجة الموضوع، وهو ما قدمه لنا الفيلم على نحو فريد. إن العنصر المحورى لهذا الفيلم هو هذا النص المنطوق الذى يدعمه شريط الصوت الذى عكفوا على معالجته بكثافة فى المونتاج، وقد فتح نجاح المخرجة فى هذه الترجمة للمشاعر - من اللغة العربية التى تتكلمها النساء إلى اللغة الفرنسية الأدبية - باب استرسال إلهامها الإبداعى كروائية.

النوبة عمل مركب يبدأ كدراما داخلية ذات صيغة شكلية وينتهى كأغنية احتفالية. ويتخذ الفيلم مداخل أسلوبية متنوعة فى تناوله لمادة موضوعه: الدراما الروائية التقليدية، أساليب التصوير وإجراء اللقاءات التقليدية للفيلم التسجيلى، تنفيذ إعادة تمثيل الأحداث، واستخدام الأصوات الآتية من خارج الشاشة. وطوال الفيلم يوجد تلاعب بالصوت. يحدث هذا فى شريط الصوت نفسه، الذى يستخدم الصمت ليعطى تأثيرا قويا، كما يخلق تضادا بين الأصوات الطبيعية والأصوات المشوشة للجريدة الإخبارية، ويستخدم حديث الأفراد إلى الكاميرا مباشرة، والتعليق الآتى من خارج الشاشة ليطرح تساؤلات، كما يستخدم قوالب الموسيقى العربية والرقص والموسيقى الغربية. علاوة على ذلك، وبنفس القدر من الأهمية، دائما ما نجد حوارا بين شريط الصوت وشريط الصورة، والقاعدة هنا هى الجمع بين الأشياء المتباينة لا التزامن بينها. هكذا نجد النسيج السمعى - البصرى كثيفا ومركبا، وهو - كما لاحظت ميريى كاليجروبر - يوضح الاهتمام نفسه بخلق بنية موسيقية الأمر الذى نجده فى روايات آسيا جبار جميعها[٣٥].

تقوم البنية الروائية للفيلم على رحلة شخصية لاستكشاف الماضى، وهى بنية واضحة، إلا أن الفيلم يتناول أربعة مستويات زمنية مختلفة فى الآن نفسه: الحاضر الذى يحدث فيه الاستكشاف فى الفيلم، والماضى القريب كما تتذكره الشاهدات من النساء، والماضى البعيد الذى تستدعيه الجدة، وتأمل الراوية فى الماضى الذى تستعيد صوره. والقصة المحكية تظهر تدريجيا من خلال اللمسات الرقيقة، وإضافة التفاصيل، والتكرار، وتزيين القصة بإضافة تفاصيل متنوعة، كل هذا يعطى الفيلم إيقاعه البطيء وطابعه الغنائى. ونحن دائما لا نعرف إلا جزءا من القصة - وأكثر ما يتضح هذا فى تصوير الفيلم للزواج، فالفيلم يجذبنا إلى داخله لنكمل ثغراته والمناطق التى أغفلها، بل إن الفيلم يمضى بخطى ثابتة مبتعدا عن السرد الدرامى الضيق لمشاهد البداية، فهو بذلك - مثله مثل "ليلى" - يتحرك بحرية بحثا عن ماض لا يتاح الحصول عليه إلا من النساء المسنات المشاركات فى الفيلم وفى شكل شذرات. النوبة تجربة نسوية فى الشكل متميزة فى السرد السينمائى الذى يبعد تماما عما ساد السينما الجزائرية فى سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين من أشكال مسايرة الواقع الموجهة للذكور والتى يهيمن عليها الذكور.

هوامش:

---

(١) Georges Gusdorf, cited in Dwight F. Renolds, ed., *Interpreting the Self: Autobiography in the Arab Literary Tradition* (Berkeley: University of California Press, 2001), 17.

(٢) Reynolds, 241.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٤٢-٢٤٣.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٤٧.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٥١.

(٦) Hilary Kilpatrick, "Introduction", in Roger Allen, Hilary Kilpatrick, and Ed de Moor, eds., *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature* (London: Saqi Books, 1995), 11.

(٧) Fadwa Malti-Douglas, *Women's Body, Women's World: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991), 9.

(٨) Ndja Odeh, "Coded Emotions: The descriptions of Nature in Arab Women's Autobiographies", in Robin Ostle, Ed de Moor, and Stefan Wild, eds., *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arab Literature* (London: Saqi Books, 1998), 264.

(٩) Malti-douglas, 4-5.

(١٠) Dinah Manisty, "Negotiating the Space between Private and Public: Women's Autobiographical Writing in Egypt", in Ostle et al., 273.

(١١) Ibrahim Fawal, *Youssef Chahine* (London: BFI, 200), 117.

(١٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Ecoute! J'ai parlé de la société égyptienne et arabe Durant toute ma vie, qu'on me laisse une fois parler de moi-méme." Youssef Chahine, cited in Khémais Khayati, *Cinéma arabe: Topographie d'une image éclatée* (Paris and Montreal: L'harmattan, 1996), 207.

(١٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"en réalité, c'est le fait que Chahine parle à la premiére personne de lui-méme, de sa famille, de ses réves, de ses déboires et aussi de sa société. Bref Chahine s'est dénundé devant son public. Et quell choc!" Khayati,

(١٤) Nouri Bouzid, "New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema" in Ferial J. Ghazoul, Arab Cinematics: Toward the New nd the Alternative, *Alif 15* (Cairo, 1995): 248-249.

(١٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"petite fille sortant dans la rue avec une dame (ma mere), citadine enveloppée de son voile de soie blanc … qui se rendait, chaque Jeudi, au hammam". Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiégent* (Paris: Albin Michel, 1999), 43.

(١٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"fillette arabe allant pour la primiére fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du pére". Ibid., 45.

(١٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"une pure joie d'inventer". Ibid., 18.

(١٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"j'écrivais tout en restant voilée, je dirais méme que j'y tenais: de l'écriture comme voile!" Ibid,. 97.

(١٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"dévoililement" Ibid., 64.

(٢٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"c'était une langue du discours politique ... et, en méme temps, de plus une langue du masculine". Ibid., 177.

(٢١) Asia Djebar, So Vast the Prison (New York: Seven Stories Press, 1999), 180.

(٢٢) Djebar, *Ces voix*, 178.

(٢٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"apprehender les mots dans l'espace". Ibid, 100.

(٢٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"écrire pour le cinema ... àpartir d'un son enrigtré, d'un son écouté, réécouté". Ibid, 37.

(٢٥) Ibid, 105.

(٢٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"elle trouve dans la tradition orale des femmes l'expression authentique de la culture algérienne". Mildred Mortimer, "Nouveau regard, nouvelle parole: le cinema d'Assia Djebar", in Kenneth W. Harrow, ed., *With Open Eyes: Women and African Cinema* (Amsterdam and Atlanta, Ga.: Rodopi, 1997), 97.

(٢٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"pour le son et pour la parole feminine, que je voulais quéter si possible à la source". Djebar, *Ces voix*, 182.

(٢٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"un cinema de recherché, et non de la consommation", Ibid., 169.

(٢٩) Mireille Calle-Gurber, Assia Djebar, *ou la résistance de l'écriture* (Paris: Maisonneuve & Larose, 2001), 267-277.

(٣٠) Assia Djebar, interview, in Mouny Berrah, Victor Bachy, mohand Ben Salama and Ferid Boughedir, eds., *Cinéma du Maghreb* (Paris: Editions Papyrus, 1981), 107.

(٣١) Djebar, *Ces Voix*, 36.

(٣٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Filmer ainsi les lieux –en conservant en moi la litanie des mots murmurés de la langue maternelle- c'était autant un "journal" de loi et des miens que j'allais commencer, qu'un retour aux lieux que les destructions de la guerre, pourtant si terrible, avaient épargnés". Ibid, 100-101.

(٣٣) Robin Ostle, "Introductoin", in Ostle et al., 22.

(٣٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"une femme d'éducation française … et de sensibilité algérienne, ou arabo-berbére, ou méme musulmane". Djebar, *Ces voix*, 26.

(٣٥) Calle-Gruber, 9.

١٠- تصوير أوروبا وتصورها:

الآنسة منى (١٩٨٧)

أصبحت الدراسات السينمائية الحديثة تهتم – ضمن أشياء أخرى – بالصور التمثيلية للذات والآخر، وخصوصا فى حالات الأقليات المهمشة، والمنفى والشتات، كما تهتم بالبحث عن الهويات عبر القوميات، واستكشاف الهجرة، أى باختصار، بالاختلاط والتهجين الثقافى. إن واقع الهجرة بالنسبة لبلدان المغرب العربى غنى عن التعريف، فقد ارتفع عدد المهاجرين من هذه البلدان – إلى فرنسا فى معظم الحالات، لكن توجد حالات هجرة إلى هولندا وبلجيكا وألمانيا أيضا– من حوالى ستة آلاف مهاجر فى عام ١٩١٢ إلى مائة واثنين وثلاثين ألف مهاجر أثناء الحرب العالمية الأولى، إلى ما يزيد عن ثلاثمائة ألف مهاجر بعد الحرب العالمية الثانية، واستمرت الهجرة لتبلغ ما يقدر بمليون وثمانمائة ألف مهاجر إلى فرنسا وحدها فى الوقت الحالى. وقد تغيرت طبيعة المهاجرين باستمرار عبر هذه الفترة الزمنية. كان المهاجرون الأوائل رجالا من العزاب يعملون فى الصناعات الثقيلة والتعدين فى المناطق المحيطة بمارسيليا، وباريس، وفى شمال فرنسا، أما بعد الحرب فقد كثرت الأسر المهاجرة التى سكنت غالبا فى أحياء الصفيح، ويطلق عليها بالعامية الفرنسية اسم (بيدونفيل)، كتلك الأحياء المحيطة بمدينة نانتير. وفى الزمن الحديث ازدادت أعداد الشباب المتعلمين الذين يسعون فى الخارج إلى الفرص التى حرموا منها فى أوطانهم فى بلدان المغرب العربى (٨٠% من المهاجرين إلى كندا مثلا حاصلين على شهادات جامعية)[1].

أما أعداد المهاجرين غير الشرعيين فلا تعد ولا تحصى، بالإضافة إلى المهاجرين الحاصلين على تأشيرات سارية المفعول. وقد أشارت وينفريد وودهول فى بحثها عن قضايا الهجرة إلى وجود "حاجة للتفرقة بين مختلف المجموعات التى

ينتمى أفرادها لثقافات أخرى ممن يعيشون فى المنفى"، أى التفرقة من جهة بين المهاجرين المثقفين، كالكتاب والمخرجين السينمائيين، ومن جهة أخرى الفلاحين وعمال الصناعات الذين دفعتهم الظروف الاقتصادية البحتة إلى الخضوع للهجرة القسرية[٢]. قد يكون على المجموعتين كلتيهما أن تواجها ضغوط التكيف والاندماج مع ضياع الهوية (الطفولة، والأسرة، والمكان)، لكن هذا لا يجعل منهما كيانا واحدا. "فالآخر" نتاج لعوامل اجتماعية، وقومية، ودينية، وعِرقية. وعندما ننظر لتصوير السينما لهذه الظاهرة يلزم أن نفرق بين تصوير أحلام المهاجر، وطموحاته، وأوهامه، وبين تجربة الحياة التى عاشها.

أوروبا بوصفها "الآخر":

إذا فكرنا فى صورة أوروبا فى أفلام مخرجى بلدان المغرب العربى الذين يعيشون فى بلدانهم، فأول سمة نلاحظها ندرة التمثيل المباشر لحياة المهاجرين. والاستثناء المبهر الرائع هو فيلم *السفراء* (١٩٧٥)، الذى أخرجه باقتدار المخرج التونسى ناصر قطرى، فهو فيلم يهتم بمشكلات وتحديات التضامن ضد العنصرية، وهو دراسة قوية وملتزمة لحياة العمال المهاجرين الذين يعيشون فى فرنسا. العنوان الساخر مستقى من كلمات السياسى الذى يخاطب العمال وهم يرحلون إلى أوروبا، لكن لقب "سفراء" لا يمثل وضعهم الفعلى هناك على الإطلاق. يتتبع خط السرد السينمائى القوى للفيلم انتقال هذه الجماعة من الاهتمامات الفردية إلى الصداقة الحقيقية، وتتحول الجماعة إلى العمل السياسى بعد وقوع جريمتى قتل لأسباب عنصرية. لكن المخرج يحرص على الابتعاد عن الكلمات الخطابية، ويتفادى الكليشيهات من نوع اتحاد عمال العالم. وعدا هذا الفيلم الذى فاز بجوائز، لم تقدم أفلام شمال إفريقيا إلا القليل من النظر الصريح فى الحياة التى يعيشها العمال القادمون من شمال إفريقيا فى فرنسا. توجد كوميديا أخرى ظريفة على الرغم من خفتها لمخرج تونسى آخر هو لطفى الصيد، وهى فيلم *السبت فات؟* (١٩٨٣)، يتتبع فيها مغامرات رجلين، أحدهما تونسى والآخر جزائرى، ينفقان

عطلة نهاية الأسبوع فى البحث عن صحبة نسائية، ولا يحققان نجاحا كبيرا فى سعيهما. والفيلم الأهم من هذا بكثير هو فيلم *على فى بلاد العجائب* (١٩٧٩) للمخرج الجزائرى أحمد راشدى، يسكن بطل هذا الفيلم مع صديقين فى شقة صغيرة لها قواعد صارمة: لا نساء، لا حيوانات، لا زيارات، لا تدفئة، لا لروائح الطعام فى المطبخ، لا موسيقى عربية. يعمل هذا البطل عامل تشغيل ونش، ويتدرب على فلسفته من مقعده العالى: "افتح عينيك وانظر إليهم، لكن لا تبالغ إلى درجة الحكم عليهم. رأيك سطحى. لقد نظروا إلينا أيضا دون أن يحاولوا فهمنا. وهكذا وجدت الفجوة التى بيننا وبينهم. انظر، لكن لا تندفع لتحكم عليهم". وحين يحاول "على" التدخل فى محاولة إنقاذ رجل رآه يعانى نوبة قلبية، يزعم جيران هذا الرجل – وهم من البيض – أن "عليا" هو الذى قتله.

عدا ذلك، تأتى صورة أوروبا صورة "الآخر" صعب المنال. بنى المخرج المغربى أحمد المعنونى فيلمه الروائى الطويل الأول *الأيام، الأيام* (١٩٧٨) على بحث استغرق ثلاثة شهور، وصوّره بطاقم من المعهد القومى لفنون العرض وتقنيات البث ببلجيكا، وهو المعهد البلجيكى الذى درس فيه السينما. الشخصية المحورية للفيلم هى شخصية الفلاح الشاب الذى يتمنى أن يستقل بنفسه، ولا يرى سبيلا لذلك إلا الهجرة إلى أوروبا. يستخدم المخرج كلمات الفلاحين الحقيقية وإيماءاتهم ليبعث الحياة فى سيناريو فيلمه. اعتمد المخرج على مشكلات الحياة الريفية وصراعاتها الواقعية التى اكتشفها، فخرج الفيلم نظرة حساسة وواقعية عن قرب على الحياة اليومية فى قرية مغربية، صورت بلا أدنى أثر من الفلكلور أو الغرائبية، لكن هذه النظرة لا ترى أوروبا فى النهاية إلا حلما لا أكثر. أما فيلم *عابر سبيل* (١٩٨١)، وهو الفيلم الأول لمخرج مغربى آخر هو محمد عبد الرحمن تازى، فيقدم أيضا نظرات مدققة على المجتمع المغربى المعاصر. يستخدم هذا الفيلم موتيفة كلاسيكية، هى الرحلة، وهى هنا رحلة يقوم بها سائق شاحنة يقود شاحنته من جنوب المغرب حتى الدار البيضاء. وطوال الطريق لا يكف هذا السائق عن التعرض للغش والسرقة. يقرر السائق الهجرة، لكنه يدرك بعد فوات الأوان، وهو فى عرض البحر فعلا، أنه على وشك الوقوع ضحية للغش مرة أخرى، وأنه

لن يرى اليابسة ثانية. وأكثر الأبطال إثارة للحزن فى السرد السينمائى المغربى البطلان الرئيسيان لفيلم *خيول الحظ* (١٩٩٥) للمخرج المغربى جيلالى فرحاتى، اللذان يموتان وهما يحاولان العبور إلى أوروبا من مضيق عند طنجة مستخدمين قاربا ببدالات من النوع الذى يلهو به رواد الشواطئ. يركز الفيلم على مجموعة غير متفاهمة يلتقى أفرادها فى طنجة، تحدوهم جميعا أحلام يائسة بالذهاب إلى أوروبا: "فمحمد" يحلم بذلك ليشاهد سباق خيل، و"على" لكى يجرى عملية لاسترداد بصره، و"فاطمة" لتلحق بأمها. يدخل "محمد" فى عالم خيالى، ويتظاهر أمام زوجته أنه فى باريس بالفعل ويسرق ليدفع رسوم تأشيرته. يخلق فرحاتى عالما خانقا، يذكّرنا من بعض الوجوه بالواقعية الشعرية الفرنسية فى ثلاثينيات القرن العشرين: الرجل الكفيف الغامض، والشوارع المعتمة الغارقة فى المطر، والشخصيات التى تخيب أحلامها، والهرب الذى يلوح للأبصار لكنه بعيد المنال. ولا مفر من أن تكون النهاية الموت.

وقدم فيلمان تونسيان نظرات حساسة حول فكرة الهجرة. ربما وجدنا أكثر الأفكار تشاؤما بشأن المنفى فى فيلم *ظل الأرض* (١٩٨٢) من إخراج الطيب لوحيشى، الذى يحكى قصة أسرة ريفية معزولة، مكونة من أب مهيمن مع ابنه وأبناء أخيه وأسرهم، تتفكك حياتهم ببطء بفعل قوى الطبيعة وبفعل وقع العالم الحديث عليها. وتزيد الكوارث الطبيعية من الضغوط الواقعة على الجماعة، فيرحل شبانها، لكن الحياة تستمر، مع اقتحام العالم الحديث لحياتهم باختراعات عجيبة، عن طريق بطاقات الهوية، والتجنيد الإجبارى، وجهاز التليفزيون الذى يعمل بالبطارية، بالإضافة إلى زيارات دورية من بائع سجاد مستغل، لكن لا يبدو أن هجرة الشباب تقدم حلا، فالفيلم ينتهى بتثبيت صورة نعش الشاب الذى اختار الهجرة وعاد لأهله جثة هامدة. وقصة فيلم *عبور* (١٩٨٢) لمحمود بن محمود من أغنى القصص التى تناولت الهجرة، والمنفى، والحدود، والقواعد، والبيروقراطية، وهى قصة ذات مغزى تصلح لكل زمان ومكان، وفيها يتعرض اثنان من المسافرين للاحتجاز فى عبارة وهى فى البحر. تدور أحداث الفيلم فى يوم ٣١ ديسمبر ١٩٨٠ حول المصائر المتوازية لاثنين من اللاجئين: سياسى بولندى من المعارضة ينتمى للطبقة

العاملة، ومثقف عربى من الطبقة الوسطى، محتجزان على متن العبَّارة نفسها. كلاهما تنقصه الأوراق اللازمة لاستخراج جواز سفر – لأن سنة جديدة تبدأ عند منتصف الليل – ولن تسمح لهما السلطات البريطانية ولا البلجيكية بالنزول على شواطئها. الاثنان تفصلهما اللغة، والطبقة، والثقافة، لذا لا يستطيعان اتخاذ موقف مشترك ويذهب كل منهما وحده إلى حال سبيله، فيتجه البولندى إلى عملية انتحارية يقتل فيها شرطى، ويتجه العربى إلى عالم داخلى، يقويه لقاء جنسى عرضى. والحياة مستقرة فى أوروبا تتحول إلى أمر مستحيل فى هذه الحكاية الكافكاوية.

المنظر من ناحية أوروبا:

من جهة أخرى، نرى أعمالا لمخرجين من أصول ترجع إلى شمال إفريقيا يعملون على نطاق واسع فى السياق الثقافى والإنتاجى للمهاجرين فى أوروبا، وهم إما هاجروا إليها أو ولدوا فيها من والدين من أصل مغاربى. جميع الأفلام التى أنتجت فى سبعينيات القرن – مثل أفلام على عقيقة وعلى غالم – كانت تصف مشكلات حياة المهاجرين والضغوط التى تقع عليهم من واقع الخبرة الشخصية للمخرجين، وقارنها النقاد عموما بأعمال المخرجين الفرنسيين الملتزمين بالقضايا الاجتماعية، مثل ميشيل دراك وإيف بواسيه، اللذين احتوت أفلامهما – من منظور خارجى – على صور لمهاجرين من بلدان المغرب العربى يعيشون فى فرنسا. وقد تغير المنظور منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين مع ظهور مخرجين جدد من داخل جالية المهاجرين. كانت أفلامهم الروائية الطويلة الأولى بترتيب عرضها: *شاى بالنعناع* (١٩٨٤)، و *باتون روج* (١٩٨٥)، و *الشاى فى حريم أرشميدس* (١٩٨٥)، وهى أعمال هامة لسينما مهجر من نوع جديد. لكن اهتمامات هؤلاء المخرجين تجاوزت خلفياتهم الشخصية، والأفلام التى صنعوها بعد ذلك ليست مجرد أفلام وثائقية اجتماعية، بل أفلام ذات أهمية كبيرة فى حد ذاتها من حيث السرد السينمائى، إذ تثرى السينما الفرانكفونية بأصوات جديدة.

كل هذه الأفلام أمثلة للتفاعل الثقافى المثمر إلى أقصى حد بين فرنسا وبلدان المغرب العربى، ويقدم عمل المجموعة كلها رؤية حقيقية للقضايا التى يثيرها تشكيل الحياة أو تشويهها بالهجرة. ويتجلى فى هذه الأفلام الوضع الذى رسمته الروائية ليلى صبار، التى ولدت فى الجزائر وتكتب بالفرنسية، إذ قالت فى لقاء أجرى معها:

للجزائر علامات فى كتاباتى – الجزائر وبلدان المغرب فى المنفى فى فرنسا، من خلال الاتصال ما بين بلدان المغرب وأوروبا، ما بين الشرق والغرب. لم أكن لأعيد خلق عالم من التفاعل المتبادل، والحب، والعنف لو أنى بقيت فى الجزائر – تلك الجزائر ذات الفكر الأحادى، التى يكون فيها الجسد منفردا وخاضعا للتحكم. ما كانت الجزائر لتلهمنى دون وجود الآخر(٣).

ولهؤلاء الكتاب والمخرجين موقف فريد. فكما قال آليك هارجريفز:

لا شك أن الكتاب الذين ترجع أصولهم إلى مهاجرين من بلدان المغرب العربى ما بعد كولونياليين، بمعنى أن أصولهم ترجع إلى مستعمرات فرنسية سابقة وما زالوا ملتحمين مع قضية التحرر من الاستعمار التى لم تنته بعد(٤).

ولأنهم نشأوا فى أوروبا "فمرجعياتهم الثقافية أيضا مهجنة بعمق"، وعلى الرغم من أنهم بمعنى ما غرباء ثقافيا "إلى حد أنهم يعيشون ويكتبون فى البلد التى ولدوا وتربوا فيها، فإنه لا يصح وصفهم بالمنفيين، أو المهاجرين، أو الرُحَّل بالمعنى الحرفى للكلمة"(٥). وهم يختلفون جدا بهذا الصدد عن الكثير من المخرجين الجزائريين الذين اضطرهم الوضع الحالى فى الجزائر للعيش فى أوروبا، مثل مرزاق علواش أو محمد رشيد بن حاج.

مهدى شريف:

ولد مهدى شريف فى عام ١٩٥٢ فى مَغنيَّة بالجزائر وما زال يحتفظ بجنسيته الجزائرية. ويقدم هارجريفز صورة حية لنشأته. وصل مهدى شريف إلى فرنسا فى عام ١٩٦٢ حين كان فى العاشرة من عمره، وقد اعترف بأنه ودع بلده بالدموع[٦]. وعلق شريف متأملا الضغوط التى سببها له رحيله المفاجئ إلى فرنسا قائلا: "لو كنت قد بقيت فى الجزائر، لربما صرت على خير ما يرام، ولربما ما شعرت بالحاجة للتعبير عن نفسى"[٧]. نشأ شريف فى البداية "فى حى من أحياء الصفيح العديدة (البيدونفيل) التى كانت منتشرة بشكل عشوائى فى أنحاء مدينة نانتير، فى ضواحى غرب باريس"[٨]. وبعد ذلك قضى عشر سنوات فى "أحد مساكن الإيواء"، وهى مراكز إسكان مؤقت أقامتها السلطات الفرنسية لتحسين الأحوال السكنية للمهاجرين. كان الوضع صعبا: "كنت أسمع طوال الوقت فى البيت عبارات "خذ حذرك، لا تفعل كذا، لأنك عربى ... لا تفعل كيت ... لا تنس أنك مسلم"، وفى الشارع يجد الطفل نفسه وسط عالم آخر تماما، لا يعرف والداه عنه شيئا"[٩]. وقد تحدث شريف بفصاحة عن معنى أن ينشأ المرء على هذا النحو:

> يحيا الشباب المهاجرون ممزقين دائما بين مجتمعين يجمعان بين تجاهلنـا – فما الذى فعلته لنا الجزائر نحن الشباب؟ – وبين الرغبة فى تجنيدنا فى صفهما، ولا نكاد نجد ما يغرينا بالعودة للجزائر، بل نجد أنفسنا على العكس مدفوعين إلى العيش فى فرنسا، بل حتى محكوم علينا بالعيش فيها، ونحيا فى عذاب وكأننا مسلوخون ونحن أحياء، فلا يجد شباب المهاجرين سبيلا لإثبات أنفسهم إلا بأن يعيشوا كما هم، أى أن يؤكدوا على هويتهم كأبناء للمهاجرين الذين يعيشون فى فرنسا، ويحترمون ما يمكن إنقاذه من ثقافة بلد منشأهم، لكن مع الإصرار على انتمائهم المتزايد للمجتمع الفرنسى[١٠].

وقد عمل مهدى شريف منذ كان فى السابعة عشرة من عمره ميكانيكيا فى مصنع للعِدَد، واستمر فى هذا العمل لمدة عشر سنوات، وكان يكتب سيناريوهات أفلام فى وقت فراغه. ويحكى لنا هارجريفز قصة تشبه قصص الأفلام عن نجاح

شريف فى نشر أحد هذه السيناريوهات، الذى تحول إلى رواية بعنوان *الشاى فى حريم أرشى أحمد*، وقد نشرت هذه الرواية فى فبراير ١٩٨٣ (حين كان شريف فى الثلاثين من عمره)، والناشر دار نشر فرنسية رائدة، وكيف قرأها المخرج العالمى الشهير كوستا جافراس، الذى كان قد كلف شريف بكتابة سيناريو ثم أتى به لإخراج الفيلم[١١]. ومنذ عرض الفيلم فى عام ١٩٨٥، نشر شريف بعده روايتين أخريين باللغة الفرنسية، بالإضافة إلى عدد من الأفلام التليفزيونية للفن السابع.

الآنسة منى:

الفيلم الروائى الطويل الثانى لمهدى شريف يحمل عنوان *الآنسة منى*، وهو من أوائل الأفلام التى أشارت إلى تحول المخرجين البَرَع منذ ثمانينيات القرن العشرين من مجرد التأريخ للجاليات المهاجرة إلى النظر بشكل خاص فى أمثلة أخرى من الاغتراب والحرمان اللذين يعانيهما سكان الحضر. وكما يلاحظ كريستيان بوسينو: "الشخصيات المحورية لأفلام البَرَع لا تقسم العالم إلى "العرب" من جهة، و"البقية" من جهة أخرى، حيث إن الحدود الفاصلة بين العرب وغيرهم ليست أهم شىء بالنسبة للمخرجين من أبناء الجيل الثانى من المهاجرين"[١٢]. والأمر حقا هو ما لاحظه رينيه بريدال، إذ قال: "إذا صَدَقَتْ السينما، فإن أحسن فرصة لبداية عملية الاندماج [بين العرب والفرنسيين] تبدأ من قاع المجتمع، حيث تعرض البؤس مقابل البؤس"[١٣]. الشخصية المحورية فى فيلم *الآنسة منى* شاب مغربى اسمه "سمير" (يلعب دوره الممثل التونسى محمد بن سماعيل، الذى صار مخرجا بعدها)، لكن صورة "الآنسة منى" هى أكثر صور الفيلم حيوية، وهى رجل فرنسى كهل يرتدى ملابس النساء ويسعى للتحول لامرأة (يلعب دوره جان كارميه)، يعقد صداقة مع "سمير". يحكى لنا الفيلم على مدى ساعتين بتفصيل عميق وبرقة نمو هذه الصداقة، التى تؤدى إلى سقوط "سمير"، ويرجع هذا إلى حد بعيد إلى أن الجانبين أحسا هذه الصداقة بإخلاص.

يفتتح الفيلم بلقطة غير واضحة المعالم (تظهر خلف العناوين)، مصورة من نافذة سائق مترو باريس، وهى لقطة تعود للظهور على نحو غامض بين الحين والآخر طوال الفيلم – مع ظهور رأس السائق من الخلف أو بدون ظهوره – ولا تتضح معالمها إلا فى نهاية الفيلم. هذا النمط من التكرار وتأجيل الكشف عما يريد الفيلم عرضه عنصر من عناصر البناء الشكلى للفيلم. ومن هذه المقدمة، يبدأ الفيلم فى حكى قصة الحياة البائسة التى يحياها "سمير" كمهاجر غير شرعى: العمل بأجر ضئيل فى ظروف قاسية فى مصنع ملابس، والخوف من الوقوع فى قبضة البوليس فى إحدى الغارات التى تشنها الشرطة مرارا وتكرارا طوال الفيلم، والعيش فى غرفة مؤجرة مشتركة مع خمسة أو ستة من المهاجرين الآخرين. وعندما يموت أحدهم، يصلون عليه، ويجمعون مالا لأسرته، لكن عليهم أن يدفنوه بأنفسهم فى الليل، حتى لا يكشفوا عن وجودهم فيفضحوا أنفسهم. وتمر حياة "سمير" بأزمة عندما يفصله رئيسه من العمل بلا سابق إنذار، ويرفض إعادته للعمل رغم توسلاته بعد فصله.

وفى ذات ليلة، بعد أن انحدر الحال بسمير حتى صار يسرق ليأكل، يسمح للرجل المتحول "الآنسة منى" باصطحابه لمنزله ليتجنب الوقوع فى أيدى الشرطة. و"الآنسة منى" يعمل أيضا قارئة للطالع، وله مقطورة بجوار إحدى القنوات يمارس فيها عمله. ويعلم "منى" "سميرا" كيف يبيع السلعة الوحيدة التى يملكها، ألا وهى جسده، ويريه كيف يلتقط زبونا من دورة مياه عامة للرجال، ويحثه على النزول ليتبع الرجل إلى مقهى قريب. يأخذ "سمير" المال الذى يقدمه له الرجل ويستسلم له، لكن التجربة تجعله يتقيأ ويهدد "منى". وبعد ذلك نعود بين الحين والآخر إلى حياة هذا الزبون الأول من زبائن "سمير"، وهى حياة حزينة وخالية من الصداقة (إذ يضع بيجاما على السرير الثانى الخالى فى غرفته، ويطعم سمكة الزينة التى يربيها بالمكرونة الاسباجيتى، ويحضر استعراض تعرٍّ (استربتيز) رجالى، ويزور وكالة ترتب مواعيد بين الرجال المثليين)، لكن هذه المشاهد ليست مدمجة فى الحبكة الرئيسية. وكما يحتاج "سمير" للمال لاستخراج أوراق هوية مزورة، يحتاج "منى" أيضا للمال لإجراء جراحة تغيير الجنس من ذكر إلى أنثى، الجراحة التى لم يتمكن

أبدا من توفير نفقاتها. استطاع "منى" أن يجلب المال فى ذات مرة، لكن حبيبه سرقه، وذهب إلى سويسرا لإجراء الجراحة، وعاد، كامرأة، ليدير مقهى قريب، حيث "يراقبها" "منى" باستمرار من على بعد. ويستمر "سمير" فى حياة الدعارة، فيزور رجلا مثليا مسنا، لا يريد جسد "سمير"، بل يريد مجرد شخص يتحدث معه، كما يشارك فى جلسة غرام عارية مع ولد صغير، يراقبها زبون فى الشقة التى تقع فى الدور الأسفل من خلال لوح زجاج مركب فى الأرض وهو يمارس العادة السرية ويصيح بألفاظ سباب. يجد "سمير" أنه لم يعد الآن قادرا على دخول المسجد، وينفصل عن "منى" لفترة، ويبيع دمه، ويعيش فى مبنى محطم مع مجموعة من السكيرين الفرنسيين حياة تشبه العيش فى نزل للمشردين. لكن حين يضرب أحد الزبائن "منى"، يعيده "سمير" إلى المقطورة ويعتنى به.

وتستمر حياة "منى" فى غياب "سمير". تتضح تعقيدات حياة "منى" من المشهد الأول الذى يصوره وهو يخرج من المقطورة بعد ليلتهما الأولى معا، يلبس ملابس رجل، لكنه ينفض ترابا وهميا من على سترة "سمير" بحركات أنثوية عصبية. يعمل "منى" مومسا (ويبدو أنه ناجح فى عمله)، لكنه يعتنى يوميا بوالده المسن الذى يعيش معه (وهو أيضا رجل يرتدى ملابس النساء ويرغب فى التحول لامرأة). ويزور والدته الكفيفة فى كل يوم خميس، التى يبدو مظهرها وكأنها رجل، ويبلغ طولها ستة أقدام، وترتدى ملابس امرأة (لكن ربما لا تعيش حياة الرجال الجنسية). يبدو "منى" أحيانا نصف رجل - نصف امرأة، مثل اللقطة التى يرتدى فيها فستانا لكنه لا يرتدى باروكة وهو جالس بجوار الترعة ينتف ريش دجاجة. يتميز أسلوب شريف بهذه الطريقة فى رسم الشخصيات من خلال ملاحظة لمسات صغيرة لا من خلال مشاهد لتعاملات عنيفة، ويرى عباس فاضل أن الفن فى أسلوب شريف يكمن فى أنه يجعل الصور تقول ما لا يمكن أن تقوله الكلمات(١٤). فحتى حين تتصرف الشخصيات بحماقة أو تنتهك القانون فإنه يوليها دائما كل احترام، أما كلام أمثال "كارى تار" التى كتبت أن "الفيلم فيه كراهية متأصلة للمثليين"(١٥)، أو النظر إلى "منى" كمثال "للرجال الفرنسيين المنحرفين المتشبهين بالنساء"(١٦) المسئولين عن سقوط "سمير" فهو دليل على فهم الفيلم فهما خاطئا كل الخطأ.

النغمة الأساسية فى أفلام مهدى شريف نغمة تتصف بالملاحظة والواقعية، لكنه يسمح لشخصياته بلحظات يُعَبِّرون فيها حتى الثمالة عن أحلامهم ورغباتهم (التى كثيرا ما يكون فيها تجاوزات). فيظهر "منى" فى حلم يعبر فيه عن رغبته فى "سمير" عن طريق التمثيل الصامت وهو يرتدى زى "المايم" التقليدى من نوع المشاهد التى يمثلها مارسيل مارسو. يقف "منى" أيضا أمام المرآة مرتديا ملابس داخلية سوداء من الدانتيلا على أنغام اسطوانة للمغنية الحسناء مارلين ديتريتش، ثم يرتدى ثوبا أبيض هفهافا ويقلد وقفة مارلين مونرو فوق فتحة الهواء فى فيلم *هرشة السنة السابعة*. هذه المحاولات للتعبير عن الجانب الأنثوى فى "منى" تؤدى لا محالة إلى كارثة ("سمير" يحطم الاسطوانة، والزبون يضربه)، لكن شريف يتعاطف دائما مع الحالم، فلا يصوره بطريقة كاريكاتورية ولا يسخر منه. لا توجد مبالغة فى ملاحظة فضل إذ يقول: "إن فى شغف شريف بالتعاطف مع الإنسان البسيط شيئا من ديستويفسكى"(١٧). كما أن شريف يعرض بطريقة لا تقل تعاطفا محاولة "سمير" للتحول إلى رجل ذى نزعة جنسية مثلية "حقيقى"، وتؤدى المحاولة إلى كارثة، فيُحضر إلى بيت "منى" شابا عاهرا يعمل راقصا فى عرض تعرى رجالى (استربتيز)، والذى أنقذه من الشرطة. وفى الصباح التالى، يسرق هذا الصبى تحويشة عمر "منى"، ويبدو أن هذه السرقة كانت حتمية. وحين يسعى "سمير" لاسترداد المال من الصبى، يشنق هذا الصبى نفسه على المسرح، والمرعب فى الأمر أن هذا الفعل لا يستثير اهتمام الجمهور، بل يستثير ضحكاتهم الصاخبة مع التفوه بعبارات ازدراء للصبى وإطلاق صيحات الاعتراض عليه. وتتخلل هذه اللحظات المتطرفة أحداث عائلية عادية جدا وإن كان ورودها فى هذا السياق مستغربا، وذلك لإحداث توازن مع هذه المشاهد. فمثلا، يحمم "منى" والده الغضوب الذى يتصرف كالأطفال، ويساعد "سمير" الرجل العجوز على طلاء شفتيه بالأحمر بحركات معابثة، أو يخرج ثلاثتهم لنزهة خلوية يتناولون فيها الشواء فى الهواء الطلق.

لكن القتامة تبدأ فى السيطرة على أحداث الفيلم، حيث يبدأ "منى" و"سمير" فى سلب من هم فى نفس فقرهما وبؤسهما، ويستأجران سيارة نقل صغيرة ويتظاهران بأنهم عمال نقل أثاث كى يسرقا أثاث زوجين شابين، ويخطفان رجلا مومسا ويسرقان ما كسبه، ويسرقان أحد الزبائن الذين يقصدون "منى" لتقرأ لهم الطالع بعد تهديده بسكين. وأخيرا، من أجل استعادة مدخرات "منى" المسروقة، يقرران سرقة شريك حياته السابق، صاحب المقهى [الذى تحول لامرأة]. وفى اللحظة التى يبدو فيها أنهما قد نجحا، تعود المرأة، وتتعرف على "منى"، الذى يتملكه الرعب. وأثناء رحيل "منى" بالنقود يعود "سمير" ليقتل المرأة. ومع نهاية الفيلم تتجمع كل خيوطه المختلفة المتكررة. وينتظر "منى" عودة "سمير" فى المقطورة ومعه الأوراق المزورة الجديدة لسمير وزجاجة شمبانيا. لكن الشرطة تستوقف "سميرا" حين تلقاه فى المترو فيما يبدو أنه لقاء بالصدفة. لقد كاد ينجح فى الهرب، ولا يقع فى قبضة الشرطة إلا عندما يفتح سائق المترو أبواب القاطرة بدلا من أن يقود المترو لمغادرة المحطة. وفى آخر لقطات الفيلم نرى وجه السائق للمرة الأولى: إنه زبون "سمير" الأول الذى يعانى الوحدة، ونستمر فى رؤية منظر وجهه المتجه للأمام من شباك المترو حتى نزول عناوين النهاية.

البَرَع هو القالب المعتاد فى فرنسا لهذا النوع من سينما المهجر (ومعادله الأدبى المعاصر). وقد وضح بوسينو أحد الصفات اللازمة لسينما البَرَع، حيث يعد فيلم الآنسة منى، بل وجميع أعمال مهدى شريف، جزءًا هامًا منها:

> ليس من قبيل المبالغة أن أذهب إلى أن أفلام البَرَع قد أحيت تقليدا من تقاليد السينما الفرنسية الشعبية التى طواها النسيان غالبا. إن أحد أعظم محاسن هذه الأفلام أنها تنجح فيما لا ينجح فيه إلا النزر اليسير من الأفلام الفرنسية ... إنها تجعل أحداث قصصها تدور فى بلد حقيقى، بل بلد يمر بأزمة[١٨].

ويتفق بريدال عموما مع هذا الموقف، إذ يلاحظ أن حياة أبطال أفلام البَرَع نادرا ما تكون حياة ناجحة:

لم تُظهرهم السينما بالتأكيد كأناس رابحين أو مدللين فى حياتهم، وعلى الرغم من أن السينما تعرضهم دائما بدفء ويدون "استعراض بؤسهم" فإنهم بالتأكيد لا يمكن أن يثيروا حسد المشاهدين أو يغذوا أحلامهم(١٩).

وهذا بدوره يتطلب من المخرجين تحديد نوع جديد من البنية الفيلمية:

وهكذا يؤدى بناء الفيلم حول شخصية من شخصيات البرَع إلى أن يعدل المخرج طريقة عمله وجمالياته، حيث إن "البطل" الجديد يكسر قواعد السرد وكذلك التقاليد النفسية(٢٠).

ويحتل مهدى شريف موقع الصدارة فى هذا التعريف الجديد. وعلى الرغم من أنه ظل مخلصا للأساليب والاتجاهات التى عرضها فى فيلم *الآنسة منى*، فإن جميع أفلامه لا تردد صدى الانزلاق نفسه فى هوة الكارثة، ولا تتناول كلها موضوعات تخص بلدان المغرب العربى. فمثلا، فيلمه *مارى - لين*، الذى أخرجه فى عام ٢٠٠٠ بطلته امرأة فرنسية، زوجة لأحد النشطاء فى الجبهة الوطنية، يعمل رئيسا لفريق عمال نظافة ليلى فى سوبر ماركت ضخم (هايبر ماركت)، مما يؤدى بزوجته إلى التضامن مع النساء اللاتى نزعت ملكياتهن واللاتى تشرف عليهن. وفى أفلام شريف، يتحول المؤيد للفاشية إلى شخص يثير تعاطفنا وفهمنا له لا نبذنا له، مثله مثل الرجل المتحول الذى يرتدى ملابس النساء أو المهاجر غير الشرعى.

هوامش:

(١) Benjamin Stora and Akram Ellyas, *Le 100 portes du Maghreb* (Paris: Les Editions de l'Atelier/Editions Ouvriéres, 1999), 153-155.

(٢) Winifred Woodhall, "Exile," in Françoise Lionnet and Ronnie Scharfman, eds. Post/Colonial Conditions: Exiles, Migratoins and Nomadisms, *Yale French Studies*, no. 81 (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1993), 6.

(٣) Leïla Sebbar, "The Richness of Diversity", in Eric Sellin and Héedi Abdel Jaouad, eds., North Africa: Literary Crossroads , special issue of *The Literary Review* 41, no. 3 (Madison: Wis., 1998): 237.

(٤) Alec G. Hargreaves, *Immigration and Identity in Beur Fiction* (Oxford and New York: Berg, 1991), 171.

(٥) المرجع السابق.

(٦) المرجع السابق، ص ١٦.

(٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Si j'étais resté en Algérie, j'aurais été peut-étre bien, je n'aurais peut-étre eu lesion de m'exprimer". Cited ibid., 26.

(٨) المرجع السابق، ص ١٥.

(٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"A la maison, , c'est tout le temps: 'Attention, ne fais pas ci, parce que tu es Arabe … Ne fais pas ça … N'oublie pas que tu es musulman!' Dans la rue, le gosse se retrouve carrément dans un autre monde que les parents ignorant". Cited ibid., 20.

(١٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Toujours jiraillés entre deux société qui, en méme temps, nous oublient-mais qu'est-ce que l'Algérie a fait pour nous, les jeunes? -et veulent nous enroller, peu tentés par le retour en Algérie, poussés, au contraire, je dirais méme condamnés à vivre en France, écorchés vifs, les jeunes de la migration pensent que maintenant le meilleur moyen de s'affirmer, c'est de vivre tells qu'ils sont, de se poser en fils de migrants vivant en France, en mettant en valeur ce qui a pu étre sauvé de la culture d'origine, mais en française". Cited ibid., 27.

(١١) المرجع السابق، ص ٣٣-٣٤.

(١٢) Christian Bosséno, "Immigrant Cinema: National Cinema-The Case of Beur Films", in Richard Dyer and Ginette Vincendeau, eds., *Popular European Cinema* (London and New York: Routledge, 1992), 52.

(١٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Si l'on en croit le cinéma, c'est donc par le bas- misére pour misére- que le processus d'intégration a le plus de chance de s'enclencher". René Prédal, "Problémes d'identité, droit à la différence et couples mixtes dans le cinéma français des annés 90", in Abderrahim Lamchichi and Dominique Baillet, eds., *Maghrébiens de France: Regards sur les dynamiques de l'intégration* (Paris: L'harmattan, 2001), 181.

(١٤) Abbas Fahdel, "Une esthétique geur?" in Guy Hennebelle and Roland Schneider, eds., *Cinémas métis: De Hollywood aux films beurs* (Paris: Corlet/Télérama, 1990), 150.

(١٥) Carrie Tarr, "Questions of Identity in Beur Cinema: From Tea in the Harem to Cheb", *Screen* 32, no. 4 (Glasgow, 1993), 337.

(١٦) المرجع السابق.

(١٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"Il y a un peu de Dostoïevski chez Charef à travers sa grande compassion pour les humbles". Fahdel, 151.

(١٨) Bosséno, 51.

(١٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"Indiscutiblement le cinéma me les montre pas du côté des vainqueurs ou des gâtés par l'existtence et s'ils sont toujours mis en scene avec chaleur sans misérabilisme, ils ne sauraient donner envie ni constituer des héros susceptibles de faire rêver le spectateur". Prédal, 185.

(٢٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"Construire un film autour d'un personnage beur conduit donc le cinéaste à modifier sa pratique comme son esthétique car ce nouveau "héros" fait éclater les cadres du récit méme titre que les conventions psychologiques", Ibid.

١١- الهزيمة مصيرا:

صفائح من ذهب (١٩٨٩)

البطل الدرامي العربي:

انفردت السينما الجزائرية التي تسيطر عليها الدولة بين سينمات بلدان المغرب العربي بتطلبها لبطل إيجابي ذكر، مثل المحارب من أجل الحرية الذي ينشط في حرب التحرير أو المثقف الحضري الذي يسيس الفلاحين. والنتيجة سينما ثورية مرتقبة متناقضة مع نفسها، إذ تتبع أنماط الحبكة والحلول الدرامية لسينما هوليود، فخلقت ثغرة بين البلاغة السينمائية والتجارب الفعلية للجمهور. وهذا ما جعل من بطل متردد مهزوم مثل بطل فيلم عمر *جتلاتو* لمرزاق علواش شخصية بمثل الأهمية التي حازتها في عام ١٩٧٦. لكن منذ انهيار الهياكل السينمائية التي تمولها الحكومة، صار البطل الجديد في أفلام محمد شويخ، وبلقاسم حجاج، وعبد الرحمن بوقرموح في تسعينيات القرن العشرين بطلا يناضل، لكنه يهزم في النهاية. وفي غير ذلك من الأماكن كانت هزيمة البطل أمرا معتادا أيضا. يرى مولاي دريس جعيدي أن مسارات أبطال الأفلام المغربية "رحلات نحو الفشل"[١]، سواء دارت أحداثها في المدينة أو في الريف. بدأ هذا النمط منذ بدايات سبعينيات القرن العشرين بالسرد التجريبي في الأفلام، مثل فيلم *وشمة* لحامد بناني، *والسراب* لأحمد بوعناني، واستمر في أفلام ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، التي أعادت توليف "صورة الفشل"[٢] هذه وزادت من حدتها. ولجعيدي وجهة نظر عن عام ١٩٩٥، ترى أن معظم الأفلام المغربية "تتجلى فيها رؤية تشاؤمية، فكل أبطالها تقريبا يلقون الهزيمة"[٣]، ويصدق الشيء نفسه على الأفلام الأحدث عهدا، مثل فيلم *خيول الحظ* لجيلالي فرحاتي، وأعمال أفضل المخرجين الشبان الأحدث سنا مثل فيلم *باي باي سويرتي* لداود أولاد سيد. حتى الحاج بن موسى، بطل فيلم

البحث عن زوج زوجتى، وهو فيلم كوميدى خفيف من إخراج محمد عبد الرحمن تازى، ينتهى إلى وضع ميئوس منه، وهو يحاول الوصول إلى أوروبا كمهاجر غير شرعى.

وفى تونس، كان الموت مصيرًا لجميع أبطال الأفلام الرائدة التى أخرجها عمر خليفى وصور فيها النضال من أجل التحرر، وقد وضع هذا نموذجا تحتذيه السينما التونسية فى تصويرها للبطل الذكر. إن نضال طاهر عبثا ضد قوى "التحديث" فى فيلم *شمس الضباع* لرضا الباهى، يماثل كل من فشل الأب المسن فى الحفاظ على طراز حياته التقليدى فى فيلم *ظل الأرض* للطيب لوحيشى، والحب العارم الذى أدى بقيس إلى الجنون فى فيلم *مجنون ليلى* للمخرج نفسه. والبطلان الرجلان فى فيلم عبور لمحمود بن محمود (١٩٨٢) يحتجزان نهائيا على متن العبارة. وينتقى المخرج الجديد محمد بن سماعيل الموضوع نفسه فى فيلمه *غدوة نحرق* (١٩٨١)، حيث يحكم على البطل منذ المشهد الأول، فيمضى نحو موته بخطى بطيئة ثابتة. لكن ربما كانت أهم أمثلة قصص الهزيمة فى السينما التونسية الدراسات الثلاث الأولى التى أجراها نورى بوزيد عن البطل الذكر: *ريح السد* (١٩٨٦)، *وصفائح من ذهب* (١٩٨٩)، *وبيزناس* (١٩٩٢). الفكرة الوحيدة الثابتة فى هذه الأفلام هى "الهزيمة مصيرا"[٤]. كتب نورى بوزيد مقالا بعنوان "الواقعية الجديدة فى السينما العربية: سينما واعية بالهزيمة"، حدد فيه تعريفه للبطل العربى من منظور الجيل الجديد من المخرجين السينمائيين العرب الذين ينتمى إليهم:

> الذكر ليس قويا كما تصوره التقاليد. فهو، بالعكس، ضائع ومشوش ومبتلىً بمجموعة من الصعاب تهزه حتى النخاع ... لقد تغيرت صورة البطل العربى على الشاشة التى كان يظهر فيها منتصرا وممجدا على الدوام. إن الواقعية الجديدة باعترافها بالهزيمة تمضى قدما فى كشفها وتنطلق من الوعى بأسبابها وجذورها[٥].

نورى بوزيد:

أخرج نورى بوزيد أربعة أفلام روائية طويلة ، كما عمل على خمسة سيناريوهات لغيره من المخرجين فى حوالى خمس سنوات منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين، فهو بذلك قوة سائدة فى سينما بلدان المغرب العربى. وقد تناولت أفلامه الثلاثة الأولى موضوعات فى مجالات جديدة على السينما العربية، فكانت أفلاما رائدة فتحت هذه المجالات أمام السينما، خاصة ما يتعلق منها بهوية الرجل، مثل تناول موضوع اغتصاب الصبيان الصغار فى فيلم *ريح السد*، ومصير السجين السياسى بعد الإفراج عنه فى فيلم *صفائح من ذهب*، والرجال العاملين بالدعارة فى فيلم *بيزناس*. تناول بوزيد كل من هذه الموضوعات بلغة ذات نغمة شخصية، وبوزيد نفسه يشارك الشخصيات ما تحملته من آلام، إذ يقول: "لقد عملت عبر الآلام فى جميع أفلامى، وفى معظم السيناريوهات التى كتبتها"[٦]. ويهدف بوزيد إلى توصيل الصورة التى يرسمها للألم إلى مشاهدى أفلامه:

> أنا أخاطب المشاهدين مباشرة ... فالسينما تساعدهم على فهم أنفسهم ومسببات هذه الأحمال من الأحزان التى نحملها داخلنا ونعيش بها. إن الإهانة، والهزيمة، والأحلام الكثيرة التى تبددت قد جعلت منا شعبا مجروحا بالأحزان. وأنا أحاول أن أجعلهم يكتشفون أسباب ذلك بالعواطف، لا بالمواعظ[٧].

وكما قال مارتن ستولرى، لابد من وجود توتر بين الماضى والحاضر فى أفلام نورى بوزيد جميعها؛ لأن "الشخصيات تعانى ألما بدنيا أو نفسيا شديدا":

> يتفجر هذا الألم فى الحاضر من خلال لقطات استعادية ذاتية لا إرادية تهدد باجتياح من يعانونه. والذكريات البصرية المحبطة التى لا يمكن التحكم فيها تشكل تحديات للوجود الحالى لهؤلاء الشخصيات، وهو غير متكامل ولا مستقر[٨]".

إن فيلم *صفائح من ذهب* يتنبأ بتشوش فنانى ومثقفى العالم العربى الذين تلقوا تعليما غربيا وشكهم فى أنفسهم عندما واجههم الأصوليون الإسلاميون فى منتصف تسعينيات القرن العشرين وأواخرها. يعترف بوزيد بأن فيلم صفائح من ذهب هو أحب أفلامه إلى نفسه، إذ يقول عنه: "أنه أقرب الأفلام إلى قلبى، ووجودى، وحياتى"(٩)، لكنه يصر على أن الفيلم ليس سيرة ذاتية: "فى كل شخصية من شخصيات الفيلم قليل منى، لكنه ليس قصة حياتى ... بل ربما كان فيلما نقيضا لنفسى"(١٠). لكن سيناريو الفيلم مكتوب بضمير المتكلم(١١)، ورغم أن بوزيد قد سعى لاستخدام مختلف الأدوات التى تخلق مسافة تبعده عن الفيلم، إذ استخدم بطلا مختلفا فى تكوينه البدنى تماما عن نورى بوزيد، وصوتا آتيا من خارج الشاشة يتحدث به البطل عن نفسه بضمير الغائب، ورغم ذلك، يتسم الفيلم بالشعور المباشر بالألم المعيش، وهذه من أقوى صفات الفيلم. على أية حال، يصعب ألا يرى المرء فى هذه الدراسة التى تتناول رجلا أفرج عنه بعد أن تعرض للتعذيب فى السجن اعترافا ذاتيا جزئيا على الأقل، علما بأن نورى بوزيد نفسه قد اعتقل فى عام ١٩٧٣ بتهمة الاشتراك فى أنشطة جماعة يسارية، هى جماعة "وجهات نظر تونسية"، وهى المجموعة التونسية المعنية بالحركة والدراسات الاشتراكية، وذلك بعد أن عمل لفترات قصيرة متقطعة فى هيئة الإذاعة والتليفزيون التونسية. وقضى فى السجن ما مجموعه ست سنوات تقريبا، وعجز عن العودة لعمله السابق كمساعد مخرج حتى عام ١٩٧٩(١٢). لكن مهما كان فى الفيلم من سيرة ذاتية، ينظر بوزيد إلى بطله بشفافية لا ترحم ولا يفسح فى الفيلم أى مجال لمحاولة تبرير الذات. وحتى مشاهد التعذيب، رغم أنها صورت بأقصى ما يمكن من وحشية، لا يقدمها الفيلم بطريقة تثير الشفقة على "يوسف" أو التعاطف معه، وكما لاحظ دينيس براهيمى، فإن "يوسف" "رغم اكتساحه لمشاعرنا أحيانا إلا أنه ليس مثيرا للتعاطف، ولا يفعل شيئا ليثير تعاطفنا. يمكننا أن نحكم بأن مصيره مأساوى، لكننا لا نشعر بالراحة تجاهه رغم كل ذلك"(١٣). لكن فى الوقت نفسه "المثقف الثورى السابق، بكل نواحى فشله ونقاط ضعفه، شخصية أقل سلبية بكثير أو أقل استعدادا للسلبية مما بدا عليه للنظرة الأولى"(١٤). وهذه الصورة المزدوجة هى أساس نغمة الفيلم بأكملها.

صفائح من ذهب:

يمتلك نورى بوزيد حسا ثاقبا ببنية الفيلم (وهذا أهم ما أسهم به فى السيناريوهات التى كتبها لزملائه، مثل مفيدة تلاتلى وفريد بوغدير.) وقد اختار الزمان والمكان اللذين تجرى فيهما أحداث فيلم *صفائح من ذهب* بدقة شديدة. المكان مدينة تونس، لكنها ليست العاصمة التونسية كما اعتدنا أن نتخيلها، بل هى: "مدينة تونس فى الشتاء، مدينة يرتعد أهلها، وكل ما فيها مبلل وبارد. يرتدى البطل "يوسف سلطان" ملابس ذات دلالة رمزية، إذ يرتدى معطفا أسود واسعا، ووشاحا (أبيض)، وهى ملابس تعزله عن المدينة التى عاد إليها بعد ست سنوات فى السجن، لكنها لا تعطيه ولو قدر أنملة من الدفء الداخلى"[١٥]. والديكورات الرثة عموما التى تدور فيها أحداث الفيلم تضاهى الجو: فأحداث الفيلم تدور فى غرف تبدو نصف معتمة وباردة وتصعب الإقامة فيها، أو فى شوارع المدينة وميادينها الرطبة المعتمة. ولا يوجد ما هو أبعد عن الصورة السياحية لتونس ذات الألوان الزاهية من اللقطات الليلية لسيدى بو سعيد، حيث يعيش "عادل"، ابن "يوسف". والمشاهد التى يغمرها الضوء هى المشاهد التى تصور المراحل الأولى من علاقة "يوسف" بـ "زينب" وبعض مشاهد حياته العائلية المبكرة فقط، أما المشاهد التى تجمعه بزينب بعد الإفراج عنه فتضاهى فى كآبتها بقية الفيلم. اختار المخرج وقت الاحتفال بعاشوراء زمنا لفيلمه، وهى ليلة الاحتفال بالشهداء، وهو ما ساعد على توفير وحدة الزمن الذى يدور فيه الحدث. ولعاشوراء وجهان، كما يشير بوزيد نفسه: "عاشوراء ليلة السماح والعفو، فهى احتفاء بخلاص الأنبياء ... وسلطان، الذى يرى نفسه نبيا، لن يكتب له الخلاص"، لكن "عاشوراء هى أيضا الليلة التى قتل فيها الحسين، حفيد الرسول (ص). وهذا سبب وجود الكثير من الدماء فى الفيلم"[١٦]. وحيث إن الأطفال يرتدون أفضل ملابسهم فى هذا الاحتفال، ويغنون ويرقصون، فلابد أن يتذكر "يوسف" أطفاله الثلاثة، الذين جاءوا نتاج زيجة تقليدية، وهم ابنتاه، "مريم" و"رجاء"، وابنه "عادل"، الذين كبروا الآن ويعيش كل منهم حياته المستقلة. ويتذكر "يوسف" أيضا نفسه حين كان طفلا فى منزل عائلته الممتدة.

يكمن مفتاح قوة الفيلم في طريقة فهمه للبطل وتقديمه له. فالأمر بالنسبة لنوري بوزيد، حسب ما قاله بنفسه في دورة تدريبية لكتاب السيناريو الشبان: "أن الشخصية هي التي تقرر كل شيء[١٧]... وستصير الشخصية مصدر كل شيء. فشخصية الرجل ستفرض تطوراتها الخاصة، وهذا الرجل هو الذي سيطالب بحريته التامة، وسيفرض احتياجاته، بفرض أنه شخصية لها جذور"[١٨].

إن تعريف بوزيد النظري ينطبق تماما على "يوسف سلطان". فكل ما في الفيلم نراه بعينيه: "المشاهد لا يرى إلا ما يراه "يوسف سلطان"، أو ما يسمعه من ماضيه أو حاضره، أو ما يتخيله"[١٩]. إن ليوسف جذورا بالتأكيد، فله ماض يقلقه، إذ قضى عامين مختبئا، وستة أعوام في السجن، ومنذ الإفراج عنه قضى عامين في محاولة اكتشاف هويته. كل ما نراه أو نسمعه له صلة مباشرة بيوسف سلطان، لكن لا توجد صور لمستقبل ممكن، حتى ولو في الخيال أو في الحلم، ولهذا الغياب دلالته. فيوسف واقع بين ماض لم يعد يعني له شيئا (فهو لا يملك ردا على من يتعاملون مع أفكاره كأفكار عفا عليها الزمن، ويسخرون من طموحه السابق كمثقف في أن يؤثر في الحكم في بلده) وبين حاضر لا يجد سبيلا للارتباط به.

إن مأزق "يوسف سلطان" ليس مجرد مأزق إنسان وحيد، بل هو تعليق على نمط حياة جيل كامل في شمال إفريقيا فيما بعد رحيل الاستعمار الكولونيالي. لقد اختار "يوسف" مسارا لحياته جعله فردا منعزلا في ثقافة عربية، بتعليمه باللغة الفرنسية (الذي يسعى ابنه الآن للاقتداء به)، وآرائه اليسارية المستوردة، (كآراء أنطونيو جرامشي مثلا)، وطلاقه، واحتسائه للمشروبات الكحولية. فحتى قبل أن يسجن، نسمعه يتساءل بصوت عال لماذا تزوج وأنجب، فلا عجب إذن في أن يجد نفسه عاجزا عن إعادة الصلات بأولاده حين خرج من السجن. انقطعت صلة "يوسف" بأولاده، كما بعدت الشقة بينه وبين أمه، وواجه كراهية أخيه له، فوجد أقرب صلة إنسانية مع "صغير"، النساج السكير، وهو بالنسبة له رمز للأب، كما أنه جزء من طفولته، وهو مجروح مثله (فما زالت رصاصة تستقر في جنبه منذ تجنيده للحرب في صفوف القوات الفرنسية في الهند الصينية). لكن في سياق الجولات الليلية ليوسف و"صغير"، يتخلى "يوسف" حتى عن "صغير". لقد حاول

"يوسف" المثقف أن يكافح فى نضاله السياسى بالكلمات، وهى كل ما بقى له الآن. ويكتشف "يوسف" أن حتى الكلمات لم تعد تساعده أو تريحه، ولذا يحرق المخطوط الذى عاد لاستعادته. لقد طمح "يوسف" ، بمعنى ما، لعيش دور البطل الروائى الغربى، ولأن يقهر المدينة، وهو يصيح بعبارة مجازية "إلينا نحن الاثنين الآن"، كما واجه راستنياك باريس فى نهاية رواية بلزاك *الأب جوريوه*، وحاول النجاح بالعمل الفعال بعد أن اتخذ قراراته بنفسه، بالضبط كأبطال هوليود. لكنه فشل. لا يوجد فى الفيلم ما يؤدى معنى أن دوافع فشله شخصية، وأنها نتيجة لنقاط ضعف فى شخصية "يوسف". يصور الفيلم الفشل كعجز تام لجيل بأكمله عن تحقيق هذا الحلم الغريب الفردى فى واقع تونس فى سبعينيات القرن العشرين أو الشفاء منه فى ثمانينيات القرن العشرين.

حياة مفتتة:

فى فيلم *صفائح من ذهب* يتحد البطل تماما بالحبكة والأسلوب. تتجلى جهود "يوسف" فى الفيلم على مستوى البنية. فكما يبذل "يوسف" محاولات متتالية دون ترتيب معين لجمع شتات شظايا حياته المكسورة، كذلك تستعر حرارة الفيلم، ويبدو أنه على وشك القيام بفتح كبير، ثم تخبو جذوته، لتعود فتستعر على مسار آخر. إن أحداث الفيلم لا تتناسب مع بعضها البعض لتكوّن وحدة مترابطة؛ فالفيلم يبدأ نفسه مرارا وتكرارا، ثم يعود إلى التوقف المفاجئ. لا تصل الأحداث أبدا إلى نوع الاكتمال الذى تتكون من خلاله المشاهد والأجزاء التقليدية، ولا يوجد لعب بأنماط التشويق، ولا إمكانية للوصول إلى حل ناجح للحدث. فيوسف، كما يقول بوزيد نفسه:

> يبحث لجمع شتات حياته. وفى بحثه عمن كانوا مهمّين فى الماضى، يكتشف أن أجزاء حياته قد تفتتت. وكلما اشتد الجهد الذى يبذله فى محاولة إعادة بناء حياته، ازداد التقاؤه بأشياء تهز الشظايا وتبعثرها بأكثر مما هى عليه. إن "يوسف" يدمر نفسه من حيث يجمع شتاتها. ويجب أن يبنى الفيلم الطريقة بنفسها؛ فهو يجمع شتات الصور ثم يدمرها بصور صادمة[٢٠].

وتتجلى البنية الكلية للفيلم فى توليف اللقطات المنفردة مع بعضها البعض، فالفيلم ملىء بالانتقالات الفجائية، والقفزات فى الزمان والمكان؛ ليطوف بنا – بأسلوب محير فى بدايته – خلال عدة عقود من حياة "يوسف": طفولته، وزواجه، وأطفاله الثلاثة، وعلاقة الحب التى جمعته "بزينب" الحسناء، والفترة الذى قضاها فى السجن وخروجه منه. كثيرا ما كانت هذه اللقطات تتكون من صور منفردة تظهر فجأة بفعل بعض التفاصيل المحيطة بيوسف مباشرة، وتأتى بلا سابق إنذار بطريقة تبدو عشوائية وبلا نظام لمن يشاهد الفيلم للمرة الأولى.

وإليكم مثالان صغيران: حين يصل "يوسف" للمرة الأولى إلى بيت الأسرة القديم ليقابل أمه فى بداية الفيلم، يجد جماعة من الأطفال بالخارج، يغنون متحلقين حول نار. ويتخيل أن إحداهن هى ابنته الصغرى "رجاء". وتلتفت إليه الطفلة لنجدها "رجاء" فى طفولتها ترتدى ثوبا أحمر، وتقبل عليه فاردة ذراعيها. لكن التى يحتضنها "يوسف" فعلا (فى قطع زائف على الحركة) "رجاء" كما هى الآن، مراهقة ترتدى السواد. وفى وقت لاحق من الفيلم، يزور "يوسف" شقة "زينب" ويتخيلها مرتدية ثوبا أحمر فى المرآة. وتتحرك المرآة، فنرجع فى الزمن مع "زينب"، التى ترتدى الآن ثوبا أسود، وتبتسم ليوسف قبل اعتقاله. ومع تقدم الفيلم، يمكن تصنيف هذه الشظايا المقتطعة من سياقها تصنيفا زمنيا، لكنها – مثل حياة "يوسف" – لا تكوّن نمطا مترابطا منطقيا، إذ توجد باستمرار ثغرات وتفاصيل غير مفسرة. يمكن التنبؤ بالمصير النهائى ليوسف، لكن ما تكشف عنه الأحداث الأخيرة فى حياته يظل غامضا، ولا يقدم الفيلم أية إشارة لحل المشكلات التى تطرحها حياة "يوسف".

يأخذ الفيلم شكل لقاءات متعاقبة، تقطعها كلها تقريبا ذكريات أحداث الماضى أو خيالاته وظروفه. الزيارة الأولى التى يقوم بها "يوسف" يزور فيها أمه، التى تشعر أن ولديها قد هجراها، وهى تعيش فى بيت مهجور ("كما لو كانت فى مأتم") ولا يشغلها إلا موتها الوشيك. ويقابل هناك ابنته الصغرى "رجاء" لكنها لا تستطيع أن تسامحه على غيابه عندما كانت تمر بطور النمو، وعلى تطليقه لأمها وعدم حضوره لجنازة أمها. وفى بيت الأسرة، على "يوسف" أن يواجه عبث حياته الماضية كمناضل: "بعد خمسة وعشرين عاما تدرك أنك لم تنجز شيئا. بل إنك غير

مسموح لك بأن تحلم. لقد أحببت تلك الكلمات السحرية – الاشتراكية، والناصرية، والماركسية – لكنها انزلقت من بين أصابعك كما تنزلق حبات الرمال". ويتذكر "يوسف" أيضا فشله فى إعادة إحياء علاقته بـــ "زينب"، التى تمتعض الآن من حالة رثاء الذات التى تنتابه ومحاولاته للتحكم فيها. وينتاب "زينب" الملل من انخراط "يوسف" فى الأمور السياسية، فتواجهه هى الأخرى بفشله قائلة: "من تظن نفسك؟ ضمير العالم؟ نبى مرسل من عند الله؟".

يعيش "يوسف" مع مخطوطات كتاباته التى أحضرها من البيت، فيرحل وحده، لكن تجتذبه موسيقى تصدح من البدروم، حيث يعيش الآن صديقه القديم وناصحه "صغير". لم يتغير شيء فى البدروم، لكن كل ما فى خارجه تغير. يجد "يوسف" أن استمرار إيمان "صغير" به أمر يثير الاضطراب مثل نبذ "زينب" له، وبينما يترك "صغير" "يوسف" وحده ليحضر النبيذ، يتذكر "يوسف" بداية علاقته مع "زينب". وعندما يخرج مع "صغير" ليجلبا مزيدا من النبيذ، يقابلان عالم المدينة القديمة المعتم الشبيه بالتيه، والذى صار الآن أطلالا تسكنه العاهرات والبلطجية من الرجال. وترد إلى وعيه ذكريات جديدة، ويثير اكتشافه لحصان ميت ذكريات التعذيب الذى عاناه فى السجن. يعالج المخرج هذه المشاهد بواقعية قاسية، حيث يرينا بوزيد كيف أن الألم والإذلال اللذين أوقعا بجسد "يوسف" العارى فى جلسات التعذيب قد كسرا روحه، وتتقاطع صور معاناته مع مشهد ذبح الحصان الذى ظهر مع عناوين الفيلم. وتتدفق المزيد من الذكريات من عقل "يوسف" وهو يقود السيارة مخمورا ليلا ومعه "صغير" ويتوقفان ليدخنا فى هدوء. وفى بحث "يوسف" عن "عادل"، لا يجد إلا لقاء غراميا بالصدفة مع "تانا" (صديقة صديقه القديم "رؤوف"، الذى يعيش الآن فى المنفى). لكن حتى هذا لا يمكن أن يبقيه فى المكان، فينطلق مسرعا فى الليل ليبحث عن "صغير".

إن معالجة بوزيد الجريئة لهذا المشهد الذى يصور غراما وعريا – مثله مثل معالجته لمشاهد العنف ولقطات ذبح الحيوانات – يرينا مدى أهمية أسلوب تعامله مع الجسد كمفتاح للطابع المادى الشديد لسينماه: "لابد أن يتاح الجسد بكل أبعاده للدراما ... إن الجسد مفتاح هوية المرء. أنا أقف بكل جوارحى فى صف سينما

الجسد"[٢١]. إن مشاهد فيلم *صفائح من ذهب* شديدة القسوة؛ فتعذيب البشر وذبح الحيوانات يُعرضان بلا تحفظ، ومشهد ممارسة الجنس صوِّر بأسلوب مباشر صريح، قد يكون فريدا من نوعه - إن لم يندر وجوده - في السينما العربية في ثمانينيات القرن العشرين. وقد سبق عرض الفيلم في القناة الرابعة في المملكة المتحدة تحذير المشاهدين من الطابع الحساس للفيلم، وكان لابد طبعا من وجود مشكلات مع الرقابة في تونس، كما يقول بوزيد:

> صدمت مشاهد التعذيب في *صفائح من ذهب* الرقباء في تونس، كما صدمهم مشهد الجنس، إذ صدمهم الجسد في هيئتيه: وهو مكسور تحت وطأة التعذيب وهو محمول على أجنحة المتعة. لقد رفضوا إصدار شهادة لتوزيع الفيلم في تونس في نسخته الأصلية. لقد أرادوا قطع ١٤ دقيقة منه... وفي النهاية، وبعد المزيد من المساومة، أنقصنا القطع إلى ٣٥ ثانية: عشرين من أحد مشاهد التعذيب، و١٥ من مشهد ممارسة الجنس. وذلك من أجل العرض في تونس فقط، أما النيجاتيف فظل سليما[٢٢].

وعندما التقى "يوسف" أخيرا بعادل، أخذه في السيارة لزيارة ابنته الكبرى، "مريم"، التي صدمته بأنها تسكن علنا مع صديقها. ومع شروق الفجر، يقود "يوسف" السيارة وحده لآخر مواجهة له، مع شقيقه عبد الله، وهو من الأصوليين الإسلاميين، ويعمل في مجزر. وقد قال بوزيد عن هذا المشهد الحرج بين الشقيقين أنه "أحد أقوى اللحظات في الفيلم"، وأنه ربما صنع الفيلم كله "من أجل هذه اللحظة فحسب"[٢٣]. إن الصدام مرير، حيث إن عداوة العمر تبرز إلى المقدمة، على خلفية من الحيوانات المذبوحة والجثث المعلقة. وعندما يعبر "يوسف" عن كراهيته للأصولية بقوله أنها "سياسة لا تدع مجالا للشك، وأنا بحاجة للشك"، يصرح أخوه بتحقيره له لأنه رجل فاشل، لا يمكنه حتى رعاية أسرته. ورأيه واضح: "يوسف" مصيره الهلاك. ويعدو "يوسف" خارجا من المكان، وقد أصابه الدم وكلمات أخيه بالغثيان، ويتوقف ليدمر مخطوطه بيده، ويعد لموته بنفسه. ويقطع الفيلم قطعا متوازيا ما بين اغتساله الطقسي استعدادا للانتحار وبين جلب الحصان للذبح. ثم يحدث انتقال حاد فجائي في الزمان، والمكان، والواقع لنرى الحصان الأبيض يعدو حرا على ساحل البحر، ويثبت الكادر منهيا الفيلم وتنزل عليه عناوين النهاية.

من أقوى الملامح التى تعطى وحدة للسرد الدرامى فى فيلم صفائح من ذهب، وترفعه من المزاج الواقعى الخالص، تكرار مساواة وتوازى حياة البطل المعذب، "يوسف سلطان"، بحياة الحصان الأبيض الكسيح، رمز الحرية المهددة، الذى اشتق منه عنوان الفيلم. يفتتح الفيلم بعين الحصان (يقطعها عرضيا اسم المنتج بحروف حمراء، بأسلوب شبيه بفيلم "كلب أندلسى")، بالضبط كما ستأتى فيه لقطة مكبرة قريبة لعين "يوسف" قرب نهاية الفيلم، وهو يغتسل استعدادا للانتحار. والرابط بين "يوسف" والحصان موجود فعلا بشكل مباشر فى مجموعة المشاهد الافتتاحية التى تنزل عليها عناوين المقدمة: فالحصان مهدد بالخطر، إذ يسمنونه استعدادا لذبحه، وكلمات "يوسف" الافتتاحية الآتية من خارج الشاشة تعلن مصيره، "يا "يوسف سلطان"، أنت منفى للأبد". ويعاود الحصان الظهور مرارا وتكرارا بانتظام فى السرد الفيلمى، أحيانا كصورة فى المنام (وهو يتجول فى ضوء القمر فى أنحاء فناء بيت "يوسف"، أو وهو يقف بجوار الشاطئ، مصورا على خلفية من البحر والسماء)، ويظهر أحيانا كواقع كابوسى (الحصان الميت فى المدينة، وعلى شاطئ البحر الذى يتعثر فيه "يوسف" فى أثناء تجواله الليلى مع "صغير" وهما يجوبان المدينة). ويجمع الفيلم أحيانا بين "يوسف" والحصان بشكل مباشر قاس، مثلا عندما يقطع الفيلم بين "يوسف" وهم يجرونه ليعيدوه إلى زنزانته بعد أن عذبوه والحصان الميت النازف وهم يجرونه على أرض السلخانة. إن الحصان يصل إلى مكان موته، فى اللحظة التى يعد فيها "يوسف" نفسه للموت.

لكن للحيوان أيضا فى السرد تلميحات أسطورية يشار إليها من طرف خفى فى بدايات الفيلم. فى إحدى لحظات الهدوء النادرة، حين يجتمع المعارضون السياسيون قبل إلقاء القبض عليهم، نسمع أغنية (ألفها بوزيد خصيصا للفيلم)، تقول كلماتها: "اجر، اجر، فوق الأمواج، أيها الحصان الجميل". ويشار إلى هذه الأغنية مرة ثانية حين نسمعها ثانية عند تقديم "صغير" العجوز إلينا، ويعاد صداها مرة أخرى فيما بعد فى الفيلم فى صخب السكارى، فى أثناء رحلة "صغير" الليلية مع "يوسف". وفى النهاية، ينكشف غموض الدور الرمزى للحصان الأبيض فى خاتمة الفيلم، حين نرى لقطات لركض الحصان حرا ونسمع الأغنية العربية التى تصاحبها موسيقى بسيطة:

سمعتك آتيا من بعيد

منحدرا على الطريق

وقع الأسفلت فى غرام

صوت صفائح سنابكك

إنك ترمى السرج وتركض

وتترك الميدان بلا تمثال

هل نسيت السر؟

أيدهشك أن تعرف

أن صفائحك كانت مصنوعة من الذهب؟

اركض، اركض، فوق الأمواج، يا أيها الحصان الجميل.

هوامش:

(١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Itinéraires de l'échec". Moulay Driss Jaïdi, *Cinégraphiques* (Rabat: collection al majal, 1995), 79.

(٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"cette image de l'échec". Ibid., 81.

(٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"réflètent une vision pessimiste. Presque tous les personages princi[aux subissent un échec", Ibid., 84.

(٤) Nouri Bouzid, "Sources of Inspiration" *Lecture*: 22 June 1994, Villepreux (Amesterdam: Sources, 1994), 64.

(٥) Nouri Bouzid, New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema", in Ferial J. Ghazoul, ed., Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative, *Alif* 15 (Cairo: 1995): 249.

(٦) Bouzid, "Sources", 58.

(٧) Nouri Bouzid, "Mission Unaccomplished", *Index on Censorship 6* (London: 1995): 104.

(٨) Martin Stollery, "Masculinities, Generations, and Cultural Transformation in Contemporary Tunisian Cinema", *Screen 42*, no. 1 (Glasgow, 2001): 53.

(٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"C'est le film le plus proche de mon Coeur, de mon existence, et de ma vie". Nouri Bouzid, "Propos de Nouri Bouzid", in Hédi Khelil, *Résistances et utopias: Essais sur le cinema arabe et africain* (Tunis: Edition Sahar, 1994), 24.

(١٠) Bouzid, "Mission", 102.

(١١) Bouzid, "Sources", 51.

(١٢) للاطلاع على كامل التفاصيل انظر/انظرى الحوارات التى أجريت مع نورى بوزيد وهشام رستم فى Actes du Onziéme Festival International *(Montpellier, 1989): 175-178* و الحوارات التى أجريت مع نورى بوزيد وفريد بوغدير فى كتاب المؤتمر الصحفى لمهرجان كان لعام ١٩٨٩، *Festival de Cannes 1989*, n.p.

(١٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"bien que parfois bouleversant, n'est pas totalement sympathique et ne fait rien pour l'étre. On peut juger que son destin est tragique, mais on ne sent pas pour autant tout à fait à l'aise effectivement à son égard." Denise Brahimi, "Critique-éloge de l'intellectuel tunisien: A propos des sabots en or, de Nouri Bouzid," *Ifriquiya* 1(Paris and Montreal, 1997): 37.

(١٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"l'intellectuele ex-révolutionnaire, avec toutes ses défaillances et toutes ses failles, est un personage beacoup moins négatif ou voué à la négativité qu'il ne semblait d'abord." Ibid., 39.

(١٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"C'est Tunis en hiver, une ville où l'on grelotte, oùtout est humide et froid, Le personnage principal, Youssef Sultane. Porte symboliquement un grand manteau noir et une écharpe, tenue qui l'isole d'une ville où il revient après six ans en prison, mais qui ne parvient pas à lui redonner la moindre chaleur intérieure." Denis Brahimi, *Cinémas d'Afrique francaohone et du Maghreb* (Paris: Nathan, 1997), 106.

(١٦) Bouzid, "Mission", 103.

(١٧) Bouzid, "Sources", 65.

(١٨) المرجع السابق، ص ٤٩-٥٠.

(١٩) Bouzid, "Mission", 103.

(٢٠) المرجع السابق.

(٢١) المرجع السابق، ص ١٠٢.

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٠٢-١٠٣.

(٢٣) المرجع السابق، ص ١٠٢.

١٢- الطبيعة الجنسية وتقسيم المكان بين الجنسين:

الحلفاوين (١٩٩٠)

نحن معتادون فى الغرب على تقسيم المكان إلى مجالين: عام وخاص، والروايات والأفلام التقليدية، كما أشارت جوديث ماين، تتناول آثار هذا التقسيم، لكن ليس "كوسيلة بسيطة للتعبير تتجلى فيها اهتمامات المجتمع الطبقى بطريقة أحادية ومباشرة":

> إن السرد الروائى وسيلة للفهم، وبنية تثار فيها التساؤلات وتُختَبَر فيها الإجابات، وهو رواية خيالية عن الإمكانات والفرضيات. ففى السرد الروائى تفحص العلاقة بين مجالى الحياة: العام والخاص، ويتم التعبير عنها وتحليلها[١].

من النظرة الأولى، نجد أن نتيجة هذا "أن الرجل يبدو حر الحركة بين عالمى المجال العام والخاص، بينما يَحِدّ المجال الخاص (الأسرة) من حركة النساء فى المجال العام"[٢]. لكن ماين، التى تعتمد على بحث أجرته كارول سميث - روزنبيرج، تذهب إلى أن "فصل عالم أنشطة النساء عن عالم أنشطة الرجال لا يضاهى بهذه البساطة الفصل بين المجالين العام والخاص"[٣].

لكن الأمور لا تجرى على هذا النحو فى عالم المسلمين، الذى يعيد تعريف هذا الحد الفاصل، حيث إن المجالين العام والخاص أولا، لا يتمايزان فقط، بل يقسمان أيضا بصرامة بين الجنسين، وثانيا، الحد الفاصل بينهما ليس مطروحا للنقاش أو الجدل. تقدم فاطمة المرنيسى مخططا مبدئيا مفيدا لفحص تقسيم المكان على هذا النحو. من جهة، يوجد العالم العام، عالم الأمة، عالم المؤمنين، والدين والقوة، عالم الرجال الذى يكون وضع النساء فيه غامضا: "لا يكلمهن الله مباشرة"[٤]. ومن جهة أخرى، يوجد العالم الخاص، عالم المنزل، وهو أساسا عالم

النساء والأطفال. يمكن للمرء أن يذهب إلى أن حضور الرجل هنا غامض، وأنه لا ينتمي إلى هنا. لكنه عالم يفرض الرجل عليه سيطرته التامة، وحضوره يحول هذا العالم المنزلي إلى ما هو عكس العالم العام، عالم المؤمنين، تماما.

وتقدم فاطمة المرنيسي الحدود الفاصلة على هذا النحو:

الأمة	الأسرة
المساواة	اللامساواة
العلاقات المتبادلة	العلاقات غير المتبادلة
التجمع	العزل
الوحدة، المشاركة	الانفصال، الانقسام
الأخوة، الحب	الخضوع للسلطة
الثقة	الشك[٥]

إن استبعاد النساء من المجال العام، وعزلهن عن عالم الرجال (يُرمَز إلى هذا العزل والاستبعاد بالحجاب)، يعنى أن المجال المنزلى – فيما يتعلق بالبالغين – متفرد لا تشغله سوى الكائنات ذات الطابع الجنسى. وتقول المرنيسى: "لا يُفتَرَض مشاركة النساء والرجال معا إلا فى مهمة واحدة مطلوبة لاستمرار حياة المجتمع، ألا وهى الإنجاب"[٦].

ليست فاطمة المرنيسى وحدها من تربط الطبيعة الجنسية بالمكان فى عالم المسلمين، إذ يعد عبد الصمد ديالمى "المكان" و"الطبيعة الجنسية" تعبيرين متميزين يستخدمهما المجتمع للتعبير عن هويته العميقة"[٧]، ويرى أن هذين المفهومين مرتبطين ارتباطا وثيقا ببعضهما البعض من حيث البنية والتاريخ. فالطبيعة الجنسية والمكان يخضعان "للمنطق الثنائى المانوى نفسه[*]"[٨]: "إنه منطق مانوى يبدو أنه يحكم الكون الأبوى التقليدى فى مجمله، منطق ينطلق من جسد الإنسان نفسه"[٩].

(*) يصف روى أرمز فى النص الإنجليزى هذا المنطق بأنه مانوى Manichean ، إشارة إلى ديانة فارسية قديمة ترجع إلى مانى، الذى يراه أتباعه نبيا. تتلخص ديانة مانى فى أن العالم يتكون من مملكتى النور والظلام، وأن الكون هو الناتج المؤقت لصراع هاتين المملكتين، فهو مزيج من النور والظلام (المترجمة).

ويوضح ديالمى فكرته بالجدول التالى[١٠]:

المخططات الثنائية	الطبيعة الجنسية	المكان
طاهر- نجس	+	+
نظيف- قذر	+	+
جاف- رطب	+	+
منير- مظلم	+	+
مركزى- طرفى	+	+
مرتفع- منخفض	+	+
رأسى- أفقى	+	+
ظاهر- خفى	+	+
خارجى- داخلى	+	+
مربع- مستدير	+	+
مستقيم- معوج	+	+
مذكر- مؤنث	+	+

يفحص ديالمى أربعة أنماط من العلاقات بين الطبيعة الجنسية والمكان: العلاقة الوظيفية (الموقع المادى للجماع الجنسى)، والعلاقة الأرضية (تقسيم المكان إلى مذكر أو مؤنث)، والعلاقة المعجمية (وجود كلمات تحدد الطبيعة المكانية والجنسية للأشياء)، والعلاقة الرمزية (تنظيم الأشياء ذات الطبيعة المكانية وفقا لتقسيمها الثنائى من حيث كونها مذكرا أو مؤنثا). ينصب اهتمامنا هنا أساسا على العلاقة الأرضية. بالنظر إلى المدينة العربية التى تدور فيها أحداث فيلم *الحلفاوين* نجد تعقيدات عديدة تقدم إمكانات درامية كامنة كثيرة، وطبقا لقول ديالمى، توجد

رابطة تاريخية بين الأصول القبلية للعرب وممارستهم للزواج من داخل القبيلة من ناحية ومعمار المدن التى أنشأوها عندما حضروا للمرة الأولى من ناحية أخرى؛ فالمكان فى هذه المدن منطو على نفسه، والبيوت مغلقة فى وجه ما هو خارجها (فلا نوافذ فيها ولا شرفات)، ولا يفصح مظهرها المتواضع عن داخلها (فلا علامات خارجية تفرق بين غنى وفقير وتكاد تنعدم أية إشارات إلى قدسية المبنى، كالمسجد مثلا)، ومدخلها متعرج يحمى المجال المنزلى الداخلى الذى يؤوى نساء الأسرة (وهن مصدر همّ شديد للرجال، الذين يقع "شرفهم" تحت رحمة النشاط الجنسى لنسائهم كما أن ثروتهم عرضة للاستنزاف بفضل الشرائع الإسلامية الخاصة بإرث النساء).

كما أن هذا الشكل من المعمار يجب ألا يرى كذكرى تاريخية. لقد اتضح من فحص حى عربى فقير فى مدينة نانتير فى منتصف ستينيات القرن العشرين أنه يحتفظ بالتقسيم التقليدى لشمال إفريقيا حسب النوع إلى حد غير متوقع تماما:

> فالشارع الرئيسى للحى الفقير كانت تخترقه سلسلة من الممرات المتوازية التى تؤدى كلها إلى فناء ومنزل عبر طرقات متعرجة تقع فيها دورة المياه. وعند دخول البيت نجد مواقع الغرف تتابع على نحو متشابه، فالطرقات تؤدى من المطبخ، إلى غرفة المعيشة، إلى غرفة نوم الأم، درّة المكان التى تحميها بقية الغرف(١١).

وبعبارة رمزية، يكتنف المدينة غموض جنسى كثيف، فهى تبدو قضيبية وذكورية، بأسوارها العالية، ومآذنها التى ترتفع كالأبراج (لتسمح للرجل بالوصول إلى الله بلا عائق)، لكن الشكل الجغرافى للمدينة يقدم قراءات رمزية أخرى. فهل لنا، كما يقول ديلامى، أن نفسر أشكالها المستديرة، التى يقع فى مركزها "مكان له داخل سرى ومحمى"، كأنها "صيغت على شاكلة الرحم"؟(١٢). هل لنا أن نفهم تعرج طرقات المدينة على أنه نوع من الدفاع السلبى ضد الغرباء؟(١٣) أم هل ينبغى أن نرى سيادة المتاهة ذات الممرات المتعرجة كطقس تنصيب أليم وطويل المدى، يسمح بـــ "الصعود الرأسى إلى الله"، حيث تسير النساء فى طريق يوازى ما يتمتع به الرجال فى المسجد؟(١٤) أيا كان مدخلنا، يظل الغموض واضحا: "فالمدينة

العربية ممزقة بين علاماتها القضيبية وأشكالها الأنثوية، بين الرأسى والمستدير، فهى تقدم برهانا على أصل مزدوج الجنس، فى صورة الجسد التى هى ترجمته المعمارية والحضرية"(١٥).

الحلفاوين:

قد يبدو ما سبق مقدمة دسمة بعض الشيء للفيلم الروائى الأول والوحيد لفريد بوغدير، فيلم *الحلفاوين* (١٩٩٠)، الذى هو قبل أى شيء فيلم كوميدى. لكن كما جادلت بالتفصيل فى كتاب آخر(١٦)، يتطلب فهمنا للسينما الإفريقية أن نتخلى عن توقعاتنا التى صنعتها هوليود عن أن الفيلم مجرد فن التلاعب بالزمن (الذى يقوم على أساس مبدأ المزج بين المنطق والمفاجأة ومن عناصره المهمة التشويق). لابد أن نوجه اهتمامنا أيضا إلى مسائل تقسيم المكان، وتنظيمه، وصراعاته. فلو نشدنا التشويق، فسيخيب *الحلفاوين* آمالنا حتما، فهو فيلم يتبع نمطا يمكن توقعه تماما، إذ ينتقل بسلاسة من بداية صحوة الاهتمام بالجنس إلى إشباع البطل لرغباته مع شابة جميلة طيعة. أما المدخل المكانى فسيعطينا نتيجة أفضل، وسنبحث هنا عن عنصر واحد من عناصر المكان لا أكثر ولا أقل، ألا وهو المكان من حيث أهميته للبطل(١٧). لقد عَرَّف بوغدير نفسه فيلم *الحلفاوين* على أنه عالم "مرئى من خلال عين طفل يحاول أن يشق طريقه فى عالم البالغين، فى مجتمع محافظ يسوده الفصل الصارم بين الجنسين"(١٨). إن وضع البطل الطفل "نورا" كذكر فى منتصف الطريق بين الطفولة والرجولة عنصر مهم لتنظيم الحدث الدرامى، حيث إنه بفضل وضعه هذا يعيش فى مكانين. فهو صغير السن (أو بالأحرى صغير الحجم) إلى حد أن أمه ما زالت تعامله كطفل؛ ومن ثم يعيش فى المجال المنزلى للنساء فى البيت، كما أنه يرتاد الحمام العام، رغم تزايد شكوك صاحبته فيه. لكن له فى الوقت نفسه حرية العيش فى مجال الرجال، فى الشوارع وسطوح المنازل؛ ليقابل صديقيه اللذين يكبرانه، "منصف" و"منير"، وناصحه "صالح". أما نساء الأسرة فمحرومات من هذه الحرية، فهن لا يغادرن داخل المنزل إلا فى مجموعات للذهاب إلى الحمام أو "لأخذ حقنة".

يرى ميشيل سيرشوه أن فيلم *الحلفاوين* "ربما كان فى الوقت نفسه أكثر أفلام بلدان المغرب العربى نضجا وذكاء"[١٩]، وأنه "أحد أفلام بلدان المغرب العـربى (إن لم يكن الفيلم الوحيد منها) الذى لا يكثر فقط من تناول أجساد النساء، لكنه يتناول أيضا رؤى كل من الجنسين للجسد وخيالاتهما عنه"[٢٠]. يذكر سيرشوه بالإضافة إلى الحلفاوين أفلام: عمر جتلاتو، *والبحث عن زوج امرأتى*، وفيلم كيد *النسا* لفريدة بن ليزيد كأمثلة لما يذهب إليه من أن الأفلام الكوميدية القليلة لبلدان المغرب العربى تقدم قضية النساء، ويلاحظ أنه "ربما لم تتحدث سينما بلدان المغرب العربى عن النساء أبدا حديثا حسنا بمثل ما تحدثت هذه الكوميديات التى تتناول فجاجة الرجال"[٢١]. وقد لاحظ دنيس براهيمى أن المفارقة المحورية فى حياة "نورا" تكمن فى أن "كل ما ومن حوله يعكسون له من جهة صور هذا الوسواس؛ لأنه يعيش فى عالم يرى فيه الطبيعة الجنسية للناس موجودة ومعروضة فى كل مكان، ومن جهة أخرى يجعل نظام المحرمات المعقد والأحمق هذه الطبيعة الجنسية بعيدة المنال"[٢٢]. ولابد أن ننظر لاهتمام *الحلفاوين* الخاص بالعرى فى سياق الثقافة العربية وتاريخ السينما العربية. ولقد برهنت مؤسسة الحجاب على أن للنظرة قوة خاصة فى المجتمع العربى، بل إن الإمام الغزالى قال "أن النظر لزوجة رجل آخر خطيئة ... فالنظرة زنى العين"[٢٣]. ويربط أفسانيج نجم أبادى النظرة بالانتقال من عالم الطفولة بين النساء إلى عالم الرجال البالغين:

> إن تجربة الطرد من عالم النساء لهى قبل كل شىء تجربة ضياع نظرة ورؤية. فبدخول الصبى إلى عالم الرجال، تصير نظرته خاضعة لأحكام النكاح، وهى التى تحدد قواعد النظر ... إن الإبصار فى حد ذاته يعتبر أمرا خطرا وذا قوة سحرية[٢٤].

ومن هنا نرى أن اختيار بوغدير لفكرة الطرد من الحمام كمحور لفيلمه ملائمة هنا تماما.

وفى سياق السينما العربية الذى يعمل فيه بوغدير لم يكن العرى موجودا تقريبا قبل تسعينيات القرن العشرين، عدا بعض الاستثناءات النادرة لمخرجين تدربوا فى أوروبا، مثل فيلم *عرس الجليل* (١٩٨٧) للمخرج الفلسطينى ميشيل

خليفي، وفيلم *صفائح من ذهب* (١٩٨٩) لنوري بوزيد. بل إن ما كتبه عبده ب.، محرر المجلة السينمائية الجزائرية الشاشتان في ١٩٨٧ كان نقدا شديدا للرقابة الذاتية التي جرى العرف على أن يمارسها المخرجون العرب، الذي يدعي أن أعمالهم قد عرضت "عفة مثالية"[٢٥]. لقد مرر الرقباء التونسيون فيلم *الحلفاوين*، لكن بوغدير قال[٢٦] إنه أثار جدلا استمر خمسة أيام في المجلس الوطني التونسي الذي يقوده نواب كانوا يأملون في حظر عرض الفيلم. ولا شك أن هذه الحركة قد ساعدت على إنجاح الفيلم في شباك التذاكر فحقق أعلى الإيرادات في تاريخ السينما التونسية، إذ باع خمسمائة ألف تذكرة في بلد لا يزيد تعداد سكانه عن ثمانية ملايين ونصف مليون نسمة.

الخروج من الحمّام:

إن حمام النساء الذي تردد عليه الرجال في طفولتهم يحتل مكانة هامة في مخيلة الكثير من الرجال العرب[٢٧]. فعندما نرى البطل "نورا" في المشاهد التي تسبق نزول عناوين فيلم *الحلفاوين* وهو في الحمام بصحبة نساء أسرته، يبدو لنا طفلا كغيره من الأطفال. وفيما بعد، يمكننا أن نرى أنه ما زال طفلا إلى حد بعيد حين نراه يستمع إلى حكايات أمه عن الغولة التي تأكل الصبيان. لكن عندما نلتقي به مع صديقيه اللذين يكبرانه سنا، "منصف" و"منير"، نرى أنه أيضا قد بدأ يشاركهما وساوسهما عن كيف تبدو الفتيات المحجبات اللاتي يمررن في الشارع حين يتعرين؟ إن "نورا"، بطل الفيلم، سيعمل على حل الغموض المبهم – كيف يبدو جسد المرأة – وهذا ما سيشكل الحدث في الفيلم. وكما يقول نوري بوزيد، الذي شارك في كتابة سيناريو هذا الفيلم، فإن أهمية هذا الحدث أن في الثقافة العربية "يصير الصبي رجلا حين يكتشف جسد الأنثى"[٢٨].

ويتردد "نورا" على حمام النساء مرتين أخريين، إحداهما بعد ثلث الفيلم الأول والأخرى بعد ثلثيه. في الزيارة الأولى، ينظر بعين جديدة للفتيات نصف العاريات، اللاتي يصف أثداءهن فيما بعد لـــ "منصف" و"منير"، مشبها إياها

بالبطيخ والكمثرى. وفى النصف الثانى من الفيلم، فى اليوم الذى سبق الاحتفال بختان شقيقه الطفل، يظهر "نورا" اهتماما فعالا بالغا بتكوين النصف السفلى من جسد النساء، ويُضبَط متلبسا بالتلصص عليهن. وكان طرده من جنة طفولته فضيحة لأسرته.

ويبدو أن أحداث الفيلم تدور فى أثناء حكم الحبيب بورقيبة، أول حاكم لتونس بعد الاستقلال (أى قبل عام ١٩٧٨)، وهو يرسم صورة حية للحياة فى حى الحلفاوين بمدينة تونس. العنوان الكامل للفيلم *حلفاوين – عصفور السطح*، وكما يلاحظ مارتن ستوليرى، "إن تقافز بطل الفيلم المراهق على أسطح المنازل كالعصفور، ودوره كصبى يقضى للجيران حاجاتهم المتنوعة قد مكّناه هو ومشاهدى الفيلم من ملاحظة الثغرات فى تقسيم المكان بين الجنسين الذى يبدو أنه ينظم الحى الذى يسكنه"[٢٩].

ويوجد توتر متصاعد بين السكان ورجال الشرطة، مع تصاعد أعمال العنف (بل توجد أيضا إشارة موجزة إلى "يوسف سلطان"، الناشط السياسى بطل فيلم *صفائح من ذهب* لنورى بوزيد). والرجل الذى يتخذه "نورا" قدوة هو "صالح"، الإسكافى الشاعر، وهو أيضا سكير وزير نساء. يتنبأ "صالح" بنهاية الفيلم حين يقول لنورا "النساء يعرفن ما يرغبنه ويقررن أين ومتى ينلنه". وفى البيت أيضا، الذى يحكمه "سى عزوز"، والد "نورا"، بصرامة، يتزايد التوتر مع وصول "لطيفة"، ابنة عم أم "نورا" التى طلقت حديثا، والتى تثير حفيظة الرجال وتتحداهم (بما فى ذلك والد "نورا") بملابسها وسلوكياتها المتحررة. يسرق "نورا" حمالة صدر "لطيفة" ليعطيها لمنير (الذى يشكو من أن حمالة الصدر قد غسلت)، كما يسرق قطعة اللادن التى مضغتها "لطيفة" ليعطيها لصالح. أما "ليلى"، فهى فتاة صغيرة يتيمة، أكبر من "نورا" بقليل، أخذتها الأسرة لتعمل فى خدمتها. يُفترَض أن هذا عمل من أعمال الخير، لكن أم "نورا" تعامل "ليلى" معاملة قاسية وتحرمها من الذهاب إلى الحمام.

إعادة عرض الحمام:

شعر "نورا" بالحزن فى احتفال الختان واختبأ عن أعين الأسرة. أرسلوا "ليلى" للبحث عنه، لكنها لم تفضح حاله حين وجدته. وعلى الرغم من غيابه، فقد سارت الحفلة على ما يرام، رغم طرد منصف ومنير لتصرفاتهما تجاه الفتيات الصغيرات المدعوات. كان الجميع يرتدون أفضل ما لديهم من ثياب – وهى غالبا قفاطين تقليدية – وحين غنّى "صالح" أغنية حب حزينة وصفق له الرجال، ردت "لطيفة" من مكانها فى قسم النساء خلف الستار بالسخرية منه. وكما يلاحظ ليفى شباس، "إن مجتمعى النساء والرجال المفصولين عن بعضهما فصلا شديدا يخيم عليهما جو جنسى طاغ. فالأغنيات والنكات مشبعة بحالة من الإثارة والتلميحات الجنسية"[٣٠]. وفى وقت لاحق، يخرج "نورا" وحده متجها إلى دكان "صالح"، حيث يشهد إغراءه للطيفة، التى تتمنع، لكن يبدو من تصرفاتها أنها تقصد البقاء. ويتخذ "نورا" من هذا الإغراء نموذجا يحتذيه فى تصرفاته تجاه "ليلى". فعندما يعود للبيت، ويجد "ليلى" نائمة فى صحن الدار مع عمته "صلوحة" يحاول فك أزرار جلباب نومها، لكنها تتقلب فى نومها فتوليه ظهرها. وفى الصباح التالى، يجد "نورا" "صالحا" و"لطيفة" معا مرة أخرى وهما يتمازحان بشأن تظاهُر "صالح" بعجزه عن صنع شبشب للزفاف، وبعد ذلك يعاود زيارة حمام النساء، حيث يتذكر الأوقات التى قضاها فيه كما يتذكر حكايات أمه عن الغولة. وعند عودته ليلا يجد قلادة "ليلى" تحت وسادته ويزورها فى غرفتها. يربت "نورا" على ثديى "ليلى" العاريين أثناء نومها، لكنه يضطر لمغادرة المكان بسرعة حين يأتى أبوه عبر الممر. أما "صالح" الذى سبق له أن احتج علنا على إغلاق دكان صديقه على الذى ألقى القبض عليه، فيسكر ويكتب شعارات مناهضة للحكومة على الجدار. وفى الصباح التالى يلقى القبض عليه، ويطلب من "نورا" مازحا أن يخبر "لطيفة" باضطراره لتأجيل الزفاف. وتعرب أم "نورا" عن عدم رغبتها فى اصطحابه للحمام، وتطلب من "ليلى" أن تغسل له شعره. تؤدى "ليلى" هذه المهمة وهى جالسة القرفصاء على الأرض خلف "نورا"، وهو وضع شبيه بجلسة أمه فى أثناء غسلها لشعره فى المشهد الذى يسبق نزول عناوين الفيلم. ويستغل "نورا" الموقف كما يستغل معرفته بما يحدث فى الحمام لحث "ليلى" على خلع ملابسها المبتلة، وهو يعدها بأن يريها

كيف تتصرف النسوة مع بعضهن البعض في الحمام. ويَنجح "نورا" في جَعل "ليلى" تتعرى حتى وسطها، لكن عودة النساء من الحمام تحبط محاولاته لتعريتها من ثيابها بالكامل. وينزل العار بليلى ويأمرونها بمغادرة البيت في الصباح. لكن حين يعود "نورا" لغرفته في هذه الليلة يجد "ليلى" تنتظره عارية في فراشه. وفي الصباح التالي، يتبادل "نورا" الابتسامات مع "ليلى" وهي تغادر البيت. ثم يتقافز "نورا" عبر المساحات المفتوحة في الشرفات وأسطح المنازل، خارجا عن طوع أبيه، لكنه في الوقت نفسه قد غادر للأبد الراحة والتدليل الطفوليين الموجودين في عالم النساء الذي يتميز بتبادل العلاقات الشخصية الحميمة.

إن فيلم *الحلفاوين* فيلم منعش، ومسل، وفيه ابتكار. يزعم بوغدير أن الفيلم سيرة ذاتية، وأنه بالمعنى الحرفي "مستَلهَم إلى حد بعيد من الأحداث التي مررت بها شخصيا في طفولتي في الحلفاوين، ذلك الحي الشعبي القديم من أحياء مدينة تونس"[٣١]. لكن في الفيلم خيط آخر من خيوط السيرة الذاتية. فكما لاحظ بوزيد الذي شارك في كتابة سيناريو الفيلم، فإن بوغدير "يحتفي بحدث التحول إلى الرجولة عن طريق استكشاف جسد الأنثى. يمكن للمرء أن يقول دائما إن السينما مدهشة. فالسينما فن الاستكشاف والرؤية؛ وقد يكون الاستكشاف والرؤية في حد ذاتهما هدفا، وهذه هي سينما فريد"[٣٢].

إن المشاهد المتتابعة للحمام في فيلم *الحلفاوين* (أو ديكور الحمام الذي تدور فيه الأحداث) عبارة عن مجاز لميلاد مخرج سينمائي، ينتقل من النظرة الطفولية اللامبالية إلى نظرة أكثر تركيزا، ومنها إلى التجسس (وهو نظر، أو محاولة للنظر دون أن يرى الآخرون الناظر)، حتى ينتهي الأمر إلى إعادة عرض الحمام (مع الإكسسوارات المناسبة للمكان)، ذلك الفردوس الذي طُرِد منه "نورا". وفي نهاية الفيلم نرى شابا تحرر من طغيان والده وقهر أسرته. فقد انتصر "نورا" على الحواجز التي قيدته في طفولته. وبعبارة حورية زرقان، فإن بوغدير "يقدم ميلادا بلا ألم للاوعينا الجمعي"، كما يقدم صورة "للرجل العربي، بجراحه، وإحباطاته ورغباته"[٣٣].

لماذا إذن لا ترضينا هذه النهاية تماما؟، أعتقد أن سبب هذا أن الفيلم – بعد أن أجاد تصوير عالمه الذى يقوم على تقسيم المكان بين الجنسين– قد تجنب أخيرا ذكر الآثار الكاملة التى تعود على المرء من نشوئه فى مجتمع يفصل الجنسين عن بعضهما البعض. وكما يقول طاهر شيخاوى: "إن *الحلفاوين* فيلم خفيف بالنسبة لفيلم عن يقظة الرغبة، إذ ينقصه تصوير الجوانب الهدامة والبناءة للرغبة، والموت، والحياة، التى تؤثر فى هذا المجتمع"(٣٤). فى هذه القراءة للفيلم، *الحلفاوين* ليس فيلما عن تجربة حب يمر بها شاب، أى قصة عن استكشاف الشباب للجسد والمتعة المتبادلة التى يمكنهم أن يقدموها، بل هو فيلم عن الإغواء. إن "صالحا" الإسكافى هو البطل من خارج نطاق الأسرة فى عين "نورا"، وهو عجوز سكير وزير نساء، يعيش بمفرده مع طائر حبيس فى قفص. ويشهد "نورا" فى النهاية آراء العجوز السياسية وهى تقوده إلى جحيم السلطات، لكن هذا يحدث بعد أن يكون قد استمع إلى أغنيات "صالح" وتابع عن كثب ألعاب الإغواء المعقدة التى يلعبها على "لطيفة". أما "منصف" و"منير"، صديقا "نورا" اللذان يكبرانه سنا، فلهما تأثيرهما عليه، إذ حثّاه على اختلاس النظر بطريقة جديدة إلى النساء الشابات فى الحمام، وبالمثل، صارت دروس الإغواء التى يعطيها له "صالح" نموذجا يسير على منواله فى تجربته الجنسية الأولى. وكما تلاحظ المرنيسى، فإن استراتيجية الإغواء من العواقب المباشرة التى لا فرار منها للنظم الاجتماعية القاضية بالفصل بين الجنسين وعزلهما عن بعضهما البعض(٣٥). فبالرغم من أن بوغدير يصور الوضع الاجتماعى الذى يفصل بين الجنسين تصويرا حيا، فإننا نكتشف فى آخر الفيلم أنه متورط فى اختلال ميزان القوة الذى هو أساس هذا الفصل بين الجنسين، كما أنه متورط فيما ينتج عنه من تشوه للعلاقات الجنسية، فيعكف "نورا" على الخطة التى وضعها للإغواء، كوسيلته لإيضاح نواياه، وذلك باستخدام معارفه الطفولية عن الحمام، الذى تستبعد منه "ليلى" بصفتها خادمة. لكن الإغواء، كما تقول فاطمة المرنيسى: "وسيلة للحصول على اللذة تعتمد على تظاهر المرء بأنه يعطى نفسه للآخر دون أن يقدم أى شيء فعلا"(٣٦). إن "نورا" يأخذ، لكنه لا يعطى شيئا مقابل ذلك. ولأقتبس من المرنيسى مرة أخرى وأخيرة: " إن الشخص الذى أنفق سنوات فى تعلم فنون الإغواء كوسيلة للمشاركة يندر أن يتمكن فجأة من أن يفتح قلبه ويُغدِق كل "كنوزه/كنوزها العاطفية" على الشخص الذى اختار أخيرا أن يحبه"(٣٧).

إن تحرر "نورا" فى نهاية الفيلم، حين يتمرد على سلطة والده ويتقافز على أسطح المنازل، يظل حرية مشكوكًا فيها، حيث إنه قد اكتسبها على حساب شخص لم يُبدِ أى اهتمام بمصيره. فنحن نتشكك فى ما يشير إليه بوغدير ضمنيا من وصول "نورا" للنضج، ونتساءل عما سيحدث له – بعد بدايته الجديدة – كذكر فى مجتمع منقسم. إن السيناريو الأصلى (غير المنشور) أكثر واقعية. فبعد أن يحرم "نورا" من القدرة على إعادة خلق الحمام فى المنزل، يأخذه صديقاه الأكبر سنا، منصف ومنير، إلى بيت دعارة، حيث يجد الحل. تفك إحدى المومسات ثوبها وتفتح ساقيها (يخبرنا السيناريو أن هذه المومس قد تكون "ليلى"، لكن فى سن متقدم). يعجز "نورا" عن التعامل مع ما يراه، فيهرب ... إلا أن الفيلم كما ظهر فى صورته النهائية يفتقر إلى هذه الميزة. والخلاصة أن الفيلم مقطوعة غنائية عن تحقيق الأمانى تتجنب عن وعى وبمهارة أى تصوير لآلام المراهقة، سواء بالنسبة لنورا أو للخادمة الصغيرة التى يضاجعها فى النهاية. يظل الفيلم واقعا بين شقى رحى هيكل نظام القوة الذى يشكل خلفية الفصل بين أماكن الذكور والإناث فى الثقافة العربية. إن الفيلم قصة عن علاقات القوة لا الحب، وعن الاستغلال لا عن الدخول فى مرحلة جديدة من مراحل الحياة.

هوامش:

(١) Judith Mayne, *Private Novels, Public Films* (Athens: University of Georgia Press, 1988), 16.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٩.

(٤) Fatima Mernissi, *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Muslim Society*, rev.ed. (London: Al Saqi Books, 1985), 138.

(٥) المرجع السابق.

(٦) المرجع السابق، ص: ١٣٩-١٤٠

(٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Espace et sexualité sont deux expressions privilégiées que la société utilise pour exprimer son identité profonde". Abdessamad Dilamy, *Logement, sexualité et Islam* (Casablanca: Eddif, 1995), 13.

(٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"la méme logique binaire, manichéenne". Ibid., 27.

(٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"C'est une logique manichéenne qui semble régir l'univers traditional patriarchal dans sa totalité, une logique don't le point de depart est le corps humain lui-méme". Ibid., 28.

(١٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

Schémes binaires	sexualité	Espace
Pur-impur	+	+
Proper-sale	+	+
Sec-humide	+	+

Clair-obscur	+	+
Central-périphérique	+	+
Haut-bas	+	+
Vertical-horizontal	+	+
Mainfeste- caché	+	+
Extérieur-intérieur	+	+
Carré-circulaire	+	+
Droit-courbe	+	+
Masculin-féminin	+	+

Ibid.

(١١) Serge Santelli, *Medinas: Traditional Architecture of Tunisia/Médinas: L'ardhitecture traditoinnelle en Tunisie* (Tunis: Dar Ashraf editions, 1992), 13.

(١٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"le lieu d'un decret intérieur, caché et portégé … une forme de l'utérus". Dilamy, 60.

(١٣) المرجع السابق.

(١٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"cette ascension horizontale vers Allah", Ibid., 59.

(١٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"Tiraillée entre ses signes phalliques et ses formes féminines, entre le vertical et le rond, la cite arabo-islamique fait preuve d'une bisexualité, à l'image due corps don't elle est la transposition architecturale et urbanistique". Ibid., 60-61.

(١٦) انظرى/انظر:

Lizbeth Malkmus and Roy Arms, *Arab and African Filmmaking* (London: Zed Books, 1991), 60-61

وهذا الكتاب مترجم إلى العربية بعنوان *السينما العربية والإفريقية*، ترجمة: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ٢٠٠٣.

(١٧) تتخذ رشيدة تريكى مدخلا مماثلا فى:

"La symbolique des lieux dans le cinema de Férid Boughedir", in Ida Kummer, ed., Cinéma Maghrébin, special issue of *Celaan* 1, no. 1-2 (Saratoga Springs, N. Y., 2002): 41-48.

(١٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"vu par les yeux d'un enfant essayant de trouver sa voie vers l'univers des adultes, au sein d'une société conservatrice où régne la stricte separation des sexes". Ferid Boughedir, "Un été à La Goulette", in Frédéric Mitterand and Soraya Elses-Ferchichi, eds., *Une Saison Tunisienne* (Arles: Actes Sud/AFAA, 1995), 123.

(١٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"peut-étre le film maghrébin à la fois le plus mûr et le plus intelligent". Michel Serceau, "Questions de sexe: les femmes dans le cinema maghrébin", in Françoise Puaux, ed., *Le machisme àl'écran* (Paris: Corlet/Télérama, 2001), 126.

(٢٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"un des films, sinon le film, maghrébins quit traite le plus, non seculement du corps des femmes, mais de la vision et des fantasmes du corps, dans un sexe et dans l'autre". Ibid.

(٢١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"Le cinéma maghrébin n'a jamais peut-étre si bien parlé des femmes que dans ces comedies qui traitent de l'immaturité des homes". Ibid.

(٢٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"d'une part tout et tous autour de lui le renvoient à cette obsession, parce qu'il vit dans un monde où la sexualité est omnipresente et exhibée alors que d'autre part, cette sexualité est tenue hors d'attente par un systéme d'interdits complexes et pervers". Denise Brahimi, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb* (Paris: Nathan, 1997), 103.

(٢٣) مقتبس في مرنيسي ص ١٤١.

(٢٤) Afsanej Najmabadi, "Reading "Wiles of Women" Stories as Fictions of Masculinity", in Mai Ghoussoub and Emma Sinclair-Webb, eds., *Imagined Masculinities: Male Indentity and Culture In the Modern Middle East* (London: Saqi Books, 2000), 150.

(٢٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"une chastité à tout épreuve". Abdou B., "Ni Dieu, ni sexes ...," in Mouny Berrah, Jacques Lévy, and Claude-Michel Cluny, eds., *Les cinemas arabes* (Paris: Cerf/IMA, 1987), 131.

(٢٦) Ferid Bouhgedir, "Cinémas et libertés en Afrique", in FEPACI, ed., *L'afrique et le centenaire du cinema/Africa and Centenary of Cinema* (Paris: Présence Africaine, 1995), 39.

(٢٧) للاطلاع على مجموعة مختارة من ذكريات الفنانين والكتاب والمخرجين السينمائيين التونسيين انظرى/انظر:

Lezbith Pelinq and Anne Thuaudet, *Le Hammam d'Othman Khadraoui* (Tunis: Cérès Productions, 1992).

(٢٨) Nouri Bouzid, "Sources of Inspiratoin" *Lectures*: 22 June 1994, Villepreux (amesterdam: Sources, 1994), 59.

(٢٩) Martin Stollery, "Masculinities, Generations and Cultural Transformation in contemporary Tunisian Cinema", *Screen* 42, no. 1 (Glasgow, 2001): 56.

(٣٠) Lieve Spass, *The Francophone Film: A Struggle for Identity* (Manchester: Manchester University Press, 2000), 158.

(٣١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"trés largement inspiré par des faits que j'ai personnellement vécus, enfant, dans le vieux quartier populaire d'Halfaouine, à Tunis." Boughedir, "*Un été*", 121.

(٣٢) Bouzid, 59.

(٣٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"procéde à l'accouchement sans douleur de notre inconscient collectif ... l'Homme arabe, avec ses blessures, ses frustrations et ses desires". Houria Zourgane, cited in Touti Moumen, *Films tunisiens: Longs métrages 1967-98* (Tunis: Touti Moumen, 1998), 152.

(٣٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"pour un film sur l'éveil du désir, "Halfaouin" manqué de force, de ce qu'il y a de sestructeur et de régénérateur dans le désir, la mort, la vie, ce qui est au travail dans cette société". Tahar Chikhaoui, cited in Moumen, 153.

(٣٥) Mernissi, 140.

(٣٦) المرجع السابق.

(٣٧) المرجع السابق.

١٣- عالم خارج الزمن:
البحث عن زوج امرأتى (١٩٩٣)

يرسم فرانز فانون فى كتابه "*المعذبون فى الأرض*" صورة حية لمكانين حضريين متباينين فى العالم الخاضع للاستعمار، يرى أنه "لا يمكن الجمع بينهما":

> إن بلدة المستوطنين قوية البنيان، فكلها من الحجر والحديد الصلب. وهى بلدة مبهرة الأضواء، شوارعها مرصوفة بالإسفلت، وأوعية القمامة فيها تبتلع كل المخلفات، والأشياء الخفية، والمجهولة وما يصعب التفكير فيه ... أما بلدة الخاضعين للاستعمار، أو على الأقل بلدة أصحاب البلد الأصليين، وقرية الزنوج، و الحى الشعبى، والأرض المخصصة لسكنى السكان الأصليين، فأماكن سيئة السمعة، يسكنها أناس سيئو السمعة. إنهم يولدون هناك، ولا يهم أين ولا كيف يعيشون، وهم يموتون هناك، ولا يهم أين ولا كيف يموتون[1].

لكن منذ الاستقلال على الأقل، أظهرت الأحياء الشعبية فى المدن الرئيسية لتونس والمغرب (مثل تونس، أو مراكش، أو فاس) مرونة ومتانة شديدتين، حتى ولو كانت مهددة الآن بالتدهور والتحلل. وتميل الأفلام المغربية إلى تصوير هذه المدائن كأماكن مكملة للأحياء الحضرية الحديثة للبلدة وليست أدنى منها. لكن افتقارها إلى كل علامات الحداثة (عدا أطباق استقبال البث التليفزيونى على أسطح المبانى) – ألا وهى السيارات، ولافتات وإشارات المرور، والمبانى العامة، والمتاجر الكبرى الحديثة، وما إلى ذلك – يعنى أنها مكان شديد التميز فى السرد السينمائى، فهى موقع الذاكرة، والأسطورة، والتقاليد، والحنين، وهى فى جوهرها عالم خارج الزمن.

تظهر صورة الأحياء الشعبية بقوة فى السينما التونسية، فهى تظهر كما يصفها كامل بن ونيس فى ملاحظاته "كرحلة "طقسية" لا مفر منها وكأداة للتأويل، تؤدى أحيانا إلى استكشاف الماضى الملىء بالحنين، وأحيانا إلى استكشاف الحاضر الذى فقد سحره"[٢]. والسينما إذ تعالج هذا الموضوع "تحول الذاكرة إلى مرآة كما تحول الانطباع الغامض عن علاقة عاطفية أو عن الهوية إلى تعبير رمزى، يقدم إرضاء لفضول المشاهد، أو ربما لإشباع حبه لفحص الموضوع"[٣]. والحى الشعبى مثلا يمثل المتاهة المناسبة لارتحالات "يوسف" الليلية مع "صغير" فى فيلم نورى بوزيد *صفائح من ذهب* بحثا عن الذات. وهو أيضا عالم المزارات السياحية، وعالم دواخل البيوت، وهما عالمان متباينان رغم تلاصقهما، يتحدان فى فيلم *بيزناس* للمخرج نفسه ليقدما رمزا ممتازا للصراع الداخلى الذى ينتاب "رؤوف" بطل الفيلم. و"رؤوف" يبيع نفسه للسياح (رجالا ونساء) فى الأماكن العامة من فنادق وحانات، مع محافظته على موقف ذكورى متصلب تجاه أخته وخطيبته فى المجال الخاص فى الحى الشعبى. اللقطات الافتتاحية للفيلم تقول كل شىء: فمع نزول العناوين نرى المصور الأوروبى "فريد" تائها فى شوارع الحى الشعبى الضيقة الشبيهة بالمتاهة، لكن مع خروجه، يقطع الفيلم فورا على شابة تخلع ملابسها قطعة بقطعة حتى تظل بثوب استحمامها البيكينى على الشاطئ، وبعد بضع لقطات تالية يلتقط فريد الصورة المغربية الكلاسيكية التى تجمع بين سائحة تلبس مايوها عارى الصدر وامرأة تونسية ترتدى ثوب استحمام يغطى جسدها كله (مثل السيدات اللاتى يرتدين أثواب استحمام قديمة من العصر الفيكتورى) وهما تخرجان متجاورتان من بين الأمواج.

والأفلام التى تدور أحداثها بالكامل فى الحى الشعبى، مثل فيلم فريد بوغدير *الحلفاوين* والفيلم الروائى الأول لمنصف ذويب *يا سلطان المدينة* (١٩٩٣)، تميل، على عكس ذلك، إلى أن تكون أعمالا خارج الزمن ولا يمكن وضع تاريخ لأحداثها بأى قدر من الثقة (مثلما سأل طاهر شيخاوى عندما كتب عرضا نقديا لفيلم *الحلفاوين*: "ما زمن أحداث هذا الفيلم بالضبط؟"[٤]). يركز فيلم ذويب على بيت قديم متداع فى حى شعبى، مسكون بالجان ويهيمن عليه الرجال تماما، رغم سكنى

النساء فيه، وما يتبعهن من وجود السحر، والخرافة، وقصائد الشعر. يجمع حدث الفيلم ما بين العذراء البريئة "رملة"، و"فراج"، "العبيط المبروك"، الذى يمكنه التحرك فى عالم الرجال، كما يمكنه الدخول إلى عالم النساء. لكنه لا يتمكن من الدخول إلى عالم النساء إلا وهو عار تماما كالطفل الصغير، حيث تستغله النسوة الساعيات إلى الشفاء أو التعاويذ السحرية. الحى الشعبى هنا عالم قاس (تجاه الضعيف) وعنيف (تجاه النساء). يحاول "فراج" مساعدة "رملة" على تحقيق حلمها بالفرار، لكنه يتراجع عندما يرى العالم الحديث خارج عالمه. أما "رملة"، الوحيدة التى لا حامى لها، فتغتصبها عصابة من المجرمين ويكون مصيرها الدمار. إن لمسة الحداثة الوحيدة فى هذه الحكاية التى تدور حول العزلة والحبس هى الرجل العجوز الذى يعيش فى القبو ويكسب عيشه برسم حلمات الأثداء من فوق ملابس صور الممثلات على إعلانات الأفلام المستوردة.

ربما كان الشعور بوجود الحداثة جنبا إلى جنب مع التقليدية بهذا المعنى، أو الإحساس بركود الزمن، هو ما حث المخرجان التونسيان على التلاعب بالزمن بشكل يبدو غير منطقى فى بعض أفلامهم. الفيلم الروائى الطويل الثانى لفريد بوغدير صيف *حلق الوادى* تدور أحداثه صراحة فى صيف ١٩٦٦، لكن به عدة مشاهد تصور عودة كلوديا كاردينالى إلى موطنها فى مدينة تونس، وصورها كما هى فى الثامنة والخمسين من عمرها عند تصوير الفيلم فى عام ١٩٩٥، بينما كان يجب أن يصورها فى أواخر العشرينيات من عمرها حيث كانت فى أوج تألقها كنجمة سينمائية فى عام ١٩٦٦. وبالمثل، الفيلم الروائى الطويل الثانى لمفيدة تلاتلى *موسم الرجال* يغطى فترة زمنية تبلغ عشرين عاما من حياة أسرة، وبينما يوظف الفيلم ممثلين مختلفين لتمثيل الزوجين الشابين فى طفولتهما ومراهقتهما، يستخدم الممثلين أنفسهم لتمثيل الزوجين فى يوم زفافهما وفى الوقت الحالى للفيلم، بعد عشرين عاما من الزفاف. ونجد تشوشا مثيلا فى الفيلم الروائى الطويل المغربى *البحث عن زوج امرأتى* الذى أخرجه محمد عبد الرحمن تازى، الذى يخلط بالمثل ما بين مشاهد لداخل البيوت والأحياء الشعبية التى صنعت ديكوراتها بدقة شديدة لتوحى بمدينة فاس فى خمسينيات القرن العشرين وبين لقطات فى أماكن أخرى يتجلى فيها مظهر المدينة خارج الأحياء الشعبية فى وقت تصوير الفيلم (١٩٩٣) دو.. أ. بالى بهذا التناقض فيما يبدو.

البحث عن زوج امرأتى:

يتناول تازى الزمن بطريقة يدرك أنها ليست غربية: "هنا، فى المجتمع العربى المسلم، لنا طريقة مختلفة فى تناول الزمن، فنحن لا نحسبه بنفس طريقة حساب الغرب له"(٥). يستخدم تازى فى فيلم البحث عن زوج امرأتى إطارا مزدوجا، نشأ جزئيا فى تربة السيرة الذاتية: "حين أذهب للحى الشعبى فى مدينة فاس فإنى أنسحب من الحاضر، من الفترة الزمنية التى أعيشها فى الأحوال العادية"(٦). يتضح هذا أيضا حين يشرح تازى السبب الذى جعل من أجله الفيلم يدور فى "زمان – مكان خارج الزمن": "حين تكون داخل الجدران فى الحى الشعبى يمكنك أن تتخيل أننا فى خمسينيات القرن العشرين ... لكن حين تعبر إلى الجانب الآخر خارج الجدران، فقد عبرت مباشرة إلى عام ١٩٩٣"(٧).

يهتم تازى بـــ "التأكيد على أن المغرب تعيش بإيقاعين مختلفين. فهناك أناس مثل النساجين، والدباغين وأمثالهم يعيشون بإيقاع المغرب التقليدى، لكن هناك من يعيشون بإيقاع الحياة الحديثة"(٨). و "الخروج من إطار الزمن" له وظيفة هامة عند تازى:

> إن "الخروج من إطار الزمن" يعنى أخذ شىء يحدث اليوم ووضعه فى فترة خارج نطاق الزمن، مما يسمح لك بالنظر النقدى إلى ما يحدث بطريقة غير مباشرة. والحق أن هذه من أفضل الطرق للنقد الاجتماعى –أن تنظر للحاضر من مسافة تاريخية"(٩).

ويزعم تازى أن هذا التكنيك – بالإضافة إلى اتخاذ مسافة زمنية بيننا وبين الحاضر– يرمى بالماضى إلى منظور جديد: "فى الفيلم، حين تكون بين الجدران فى المدينة، تكون فى زمن آخر، فى عصر غير محدد زمنيا إلى حد ما. وهذا ما أستدعيه: الجمال الداخلى لمدينة فاس"(١٠). والفرق بين بداية الفيلم ونهايته مهم للمخرج:

نحن نخرج من إطار الزمن باستخدام بصورة محمد الخامس، لكن فى نهاية الفيلم، حين نثير قضية مشكلة الهجرة السرية، نكون قد انتقلنا إلى الحاضر تماما. وكان لابد من رفع الوعى العام بهذه المشكلة فعلا(١١).

والسبب فى أن الخروج من إطار الزمن لدى تازى لا يسبب للمشاهد إلا القليل من المشكلات (اللهم ربما فيما يخص نهاية الفيلم) إيمانه بأهمية البساطة فى السرد:

فيما يخص السرد، لا أعتقد أن من الملائم للأفلام المغربية أن تسرد أحداثها بأسلوب [المخرجين الأجانب من أمثال] بيرجمان أو أنطونيونى. أعتقد أن البساطة من المطالب الأولية، فلا حاجة لنا لابتكار مخطط معقد لنبنى هيكل السرد، بل نحتاج إلى السرد الخطى لحكاية قصتنا(١٢).

ويقول أيضا:

أعتقد أن "الحبكة" فكرة غربية ... إنى أهتم أساسا بسلب لب المشاهد وجعله يتابع المشاهدة، والحبكة، والتشويق، وهى أمور ثانوية، مثلها كعنصر حدوث شىء غير متوقع، إذ يندر أن أقدم المفاجآت فى قصصى(١٣).

وبالإضافة لمعالجة تازى للزمن، ففيلم البحث عن زوج امرأتى مهم أيضا لأنه فيلم كوميدى، والأفلام الكوميدية نادرة فى سينما بلدان المغرب العربى، لكن من الملحوظ أن ثلاثة من الأفلام التى حققت دخلا كبيرا من شباك التذاكر عند عرضها محليا وكانت من أنجح الأفلام التى صدرتها بلدان المغرب العربى إلى الخارج كانت أفلاما كوميدية: فيلم عمر *جتلاتو* فى الجزائر، *والحلفاوين* فى تونس، *والبحث عن زوج امرأتى فى المغرب*. والأفلام الثلاثة تهتم كلها أيضا بجوانب الهوية الجنسية للذكور، إذ تتناول على الترتيب ذكورا غير ناضجين، ومراهقين، ورجالا يفتقرون للكفاءة. إن فيلم تازى أنجح الأفلام الثلاثة على المستوى التجارى بما لا يقارن، بمعنى النجاح التجارى فى بلدان المغرب العربى، إذ بلغت مبيعات تذاكره حوالى مليون تذكرة فى المغرب وحدها (بما يعادل ضعف مبيعات تذاكر

أقرب الأفلام المنافسة له)، وبذا لا يخطىء من يزعم أنه أكثر الأفلام شعبية في تاريخ سينما بلدان المغرب العربي. والفيلمان الروائيان الطويلان السابقان لتازي، *عابر سبيل وباديس*، من أفلام الدراما الجادة التي تنتهي بمأساة لأبطالها، ولكن اختيار تازي للكوميديا هنا لم يكن قصديا أبدا، كما يقول تازي:

> لم أقل لنفسي: "نويت إخراج فيلم كوميدي، نويت أن أجعل الناس يضحكون". لا، بل قلت: "نويت أن أحكي حكاية تحرك مشاعري فعلا" ... وقد أعطاني هذا المبرر الذي احتجته، لأعرض تراب وطني، ومدينتي الوطنية، فاس، بطريقة تختلف عن التي عرضت بها في الأفلام الأجنبية[١٤].

تعدد الزوجات في عالم مثالي:

إذا شاهد أجنبي لا يعرف شيئا عن تلك الثقافة فيلم تازي بعين الشخص الغريب، لا يمكن أن يفكر المرء في أن تعدد الزوجات والطلاق كان موضوع اهتمام في المغرب في تسعينيات القرن العشرين بالنسبة لكل من المجلس القومي لمشاركة النساء في الحياة السياسية والمجلس القومي لإصلاح قانون الأحوال الشخصية (المدونة)، وأنه أدى إلى "مجادلات صاخبة بين الأصوليين وأنصار الحداثة"[١٥]. إن رؤية تازي لمؤسسة تعدد الزوجات في فيلم *البحث عن زوج امرأتي* رؤية ذات طابع غنائي في المقام الأول. فتجربته الشخصية تتجلى في صور الأسر التي فيها تعدد زوجات، حيث إن جده تزوج بِعِدَّة زوجات ووالده تزوج بامرأتين[١٦]. وهو كغيره من الكثير من رجال بلدان المغرب العربي من جيله (بوغدير مثلا) يشعر بحنين حقيقي لخبرة النشأة والترعرع في أسرة ممتدة حيث "يكبر الأطفال بين النساء والخادمات، في ظل الاتصال بينهم وبين أمهاتهم، اللاتي هن محظيات"[١٧]. لكن على الرغم من أن الفيلم لم يمس القضايا الحقيقية لتعدد الزوجات إلا لماما، فإن اختيار هذه القضية كموضوع للفيلم اختيار ملائم مثلما أن اختيار الحي الشعبي لتدور فيه الأحداث لاختيار ملائم، كما يتضح مما كتبه عبد الرحمن فوجيل عن تعدد الزوجات في بلدان المغرب العربي:

إن إشكالية تعدد الزواج فى بلدان المغرب العربى شديدة التعقيد. فلهذا الفعل علامتان: فهو من جهة من تقاليد الأسلاف والأعراف، ومن جهة أخرى يحكمه تطبيق قانونين: الشريعة الإسلامية والقانون الوضعى المأخوذ عن النظام القضائى الفرنسى. وهذا الجدل المتكرر بين التقاليد والحداثة، والخاص والعام، يرتبط بجدل آخر بين حقوق الإنسان والتنوع الثقافى[١٨].

إن البيت الذى تدور فيه معظم أحداث فيلم *البحث عن زوج امرأتى* مرتب ترتيبا تقليديا على شكل شقق منفصلة تؤدى إلى فناء يتوسط المبنى، جدرانه مغطاة بالموزايكو على نحو باهر الجمال، وقد قدمه تازى بحب ليعطى إحساسا بخمسينيات القرن العشرين (زمن طفولته). أما أسرة البطل، الحاج "بن موسى" (الذى يلعب دوره بشير سكيرج بأداء كوميدى شديد الحماس) فيصورها الفيلم أولا كعالم ينعم بسلام لا تشوبه شائبة. لكل من الزوجات الثلاث دورها المخصص لها، فـ "لالا حبى" مثال الأم الكبيرة، و"لالا ربيعة" أم الأولاد، و"هدى" تظهر فى صورة العشيقة، فهى الزوجة الأصغر سنا التى لم تنجب، ولا مكان للغيرة بينهن. إن الأخريات يقبلن وضع "لالا حبى" كعميدة للأسرة، ويوجد حب حقيقى بين "هدى" وأطفال "لالا ربيعة"، فهى ترعاهم بصدر رحب. وحين نجت "لالا حبى" من حادث وقوع دولاب كبير عليها دون أن يصيبها أذى، احتفلت الزوجات والخادمات بسلامتها بحفل غير رسمى واتفقن على تنظيم احتفال بختان أصغر أبناء "لالا ربيعة"، وقدمت "لالا حبى" الرداء الذى ظل بحوزتها لمدة طويلة للابن الذى لم تنجبه.

وعلى الرغم من أن "مريم"، ابنة "لالا حبى"، طبيبة متزوجة من رجل أعمال كثير المشغوليات، وهى تسكن خارج الحى الشعبى وتعيش حياة نشطة، فإنه لا يوجد صراع بين الأجيال، ولا توجد أدنى إشارة إلى انتقاد أسلوب حياة الوالد ولا حتى الاعتراض عليه – وهذا وضع مختلف جدا عن الوضع الذى صورته دراسة عثمان سيمبين عن تعدد الزوجات فى فيلم *خالا*. أما الزوجة الصغرى "هدى" فتتعامل مع وضعها بشكل شديد الواقعية. نعرف أن "هدى" قابلت الحاج للمرة

الأولى حين ذهبت مع أمها لبيع سوار الأم، وتعاملت مع الزواج صراحة كترتيب اقتصادى، فكانت تلح على الحاج لإعطائها المزيد من المجوهرات الثمينة لتضاهى مجوهرات ضرائرها. وعند طلبها سوار ذهبى طلبته صراحة "وإلا ما فائدة زواج المرأة من جواهرجى؟". أما الحاج فيرى أن أغلى الجواهر الثمينة يجب أن تنتظر حتى تنجب "هدى" طفلا، لكنها أبدت وعيها بما يتضمنه هذا الرأى من مشكلات، وبالتحديد أن "أطفال الرجل المسن سرعان ما يصيرون أيتاما". و"هدى" تلتزم بصرامة بقوانين الأسرة ذات الزوجات المتعددات. فرغم وعيها بمدى انجذاب الحاج إليها، تطرده حين يزورها فى ليلة "لالا ربيعة". وفى الوقت نفسه، تروقها فكرة الحب الرومانسي. فنحن نراها فى مشاهد بداية الفيلم وهى تنشر الغسيل فى الشرفة وتتبادل غزلا بسيطا مع رجل. كما تنظر هى وصديقتها الأرملة "خديجة" من النافذة إلى الرجال المارين فى الطريق، ويعلقن على صفاتهم الجسدية حسب تقديرهما لها. كما تحلم "هدى" بأن يزورها أمير ينشد لها أشعار الحب التقليدية (من شعر مجنون ليلى) وتحسد "خديجة" على حريتها. لكن من الواضح أنها لا تعرف الكثير عن الحياة خارج نطاق الأسرة (سواء فى بيتها أو بيت الحاج).

لكن هدوء هذا العالم يهتز حين تفتح "هدى" الباب ببراءة للرجل الذى جلب الخراف التى اشتراها الحاج للاحتفال بالعيد (إذ كان الخدم مشغولين فى الطابق العلوى)، ويحييها الرجل، ويعود الحاج ليجدها وهى واقفة فى إطار الباب وهى بملابس البيت، فيثور غضبه. يتهمها الحاج بأنها تقف عارية، وهو أمر يبدو مضحكا وغريبا فى عين المشاهد الغربى، رغم أن فاطمة المرنيسى تقول "الكلمة المغربية المستخدمة للإشارة إلى المرأة غير المحجبة هى كلمة عريانة"[١٩]. ويفقد الحاج السيطرة على نفسه، وينهال عليها بكل الشتائم التى يعرفها – عديمة الحياء، ومتحرشة بالرجال، وعاهرة – ويشعر بأنه قد أوذى تماما (ويندهش بلا شك) حين ترد بالسخرية منه كرجل عجوز كثير الشكوى. وكان رده أن طلقها على الفور، فهذا من حقه بموجب القانون المغربى. وتقول المرنيسى إن السمة المميزة لمؤسسة الطلاق الشفهى لدى المسلمين:

أنه حق الرجل غير المشروط فى فصم عرى الرابطة الزوجية دون أى مبرر، ودون أن يحق لأى محكمة أو قاض مراجعة قراره. وعندما أعاد القانون المغربى إعادة تطبيق هذا القانون الذى يرجع إلى القرن السابع الميلادى، فقد انحصر دور القاضى فى مجرد تسجيل قرار الزوج"[٢٠].

الطلقة الثالثة:

إن كاتبة سيناريو هذا الفيلم هى فريدة بنليزيد، وهى مخرجة زميلة لتازى، سبق أن كتبت له سيناريو فيلمه الروائى الطويل الثانى *باديس*. أما كاتب الحوار فهو أحمد طيب العلى (الذى لعب دور جار الحاج الذى سخر منه فى السوق). أجاد السيناريو معالجة الثلث الأول للفيلم، فقد نظم سياق الأحداث بطريقة واضحة وبنى الفيلم بدقة ليصل إلى ذروته الكوميدية فى المواجهة بين الحاج و "هدى". وقد رسم الفيلم الشخصيات المتباينة بشكل جيد، كما نقل بلطف صورة قوة النساء فى حدث قد يعتبر مجرد موقف يصور هيمنة الرجال على النساء. والجزء الأوسط من الفيلم لا يقل كفاءة عن ثلثه الأول، إذ يقطع بين مشاهد قصيرة للحاج فى عالم حيه الشعبى وهو يدرك عواقب ما فعله وبين "هدى" فى مشاهد ترينا أمثلة من المباهج المفترضة للحرية فى المجتمع المغربى الحديث.

غادرت "هدى" بيت الحاج وهى خالية البال من الهموم (فهذه هى الطلقة الثالثة على أية حال) بل أنها تحاكى الحاج وهو فى ثورة غضبه بطريقة كوميدية. وبعد أن وعدتها الضرائر والأطفال بأن يزرنها، ترحل إلى بيت أمها وقد ملأت عربة كارو بمتعلقاتها، فغرفتها محجوزة لها هناك. وتعلن "هدى" أنها لا تنوى أن تقضى وقتها فى مسح الأرضيات بين أربعة جدران، وسرعان ما تخرج لزيارة صديقتها "خديجة". وقد ذهبت "هدى" بصحبة "خديجة" لشراء بعض الملابس وقصت شعرها قصيرا على النمط الغربى، مما زاد من غضب أمها بسبب تصرفاتها، خاصة حين ارتدت تنورة قصيرة (مينى جيب). ولكى تطمئن "هدى" أمها على أنها ليست حبلى من الحاج، تعبر عن أنها ليست غاضبة منه، وتقول إنه رجل كريم وطيب القلب.

في هذه الأثناء، يجد الحاج أن بيته قد خلا من البهجة وصار فارغا دون ضحكات "هدى" وشدوها. وانزوى الأطفال وصمتت الضرائر. وتصرف الحاج تجاه ذلك بطريقة سيئة، إذ شرع يشكو من الطعام، واقتاد ابنه الأكبر ليلحقه بالكُتّاب كعقاب له (وهي تجربة مر بها تازى نفسه)(٢١). فالحاج الآن يعانى من إحدى السمات المميزة لتعدد الزوجات التي لاحظها أحد علماء النفس الغربيين، وبالتحديد "أن لتعدد الزوجات "أثر" عام على "خفض" الأهمية العاطفية للرابطة بين الزوج والزوجة، وأن هذا الأثر ينطبق على الزوجة كما ينطبق على الزوج. فهي أيضا تقلل من استثمارها في علاقتها بزوجها وتزيد من استثمارها في العلاقات الأخرى"(٢٢). وعند هذه المرحلة من الفيلم، تتضح الرابطة بين الضرائر إلى حد بعيد، فكلتاهما لا تريده في فراشها، فلا يجد أمامه إلا احتساء الخمر والنوم بمفرده في غرفة "هدى" القديمة. وتهدد كلتاهما بهجره وفضحه إذا اقترن بزوجة جديدة، فلا سبيل أمامه إلا إعادة "هدى" إلى عصمته. فإذا سألنا عن السبب في أنه يفعل كل ما يمكن ليتزوج بهدى مرة أخرى (بدلا من أن يعيدها إلى عصمته ببساطة ويستمر في علاقته بها كما كانت من قبل)، فلابد لنا أن نفهم أن الطلاق في مجتمع المسلمين فعل اجتماعي وأسري:

> الطلاق ليس مجرد فخ يقع فيه الرجل والمرأة. بل إنه ملزم لجميع أفراد الأسرة، الذين يشعرون بعدم الراحة حين يشهدون وقوع طلاق شفهي. فإذا لم يعد الزوج الزواج بمطلقته حسب قواعد الشريعة، يشعر بقية أفراد الأسرة أنهم يعيشون مع خاطئين يرتكبان الزنا(٢٣).

وقد عرّفت فاطمة المرنيسي في كتاب آخر لها الزنا بأنه "الجماع غير المشروع"(٢٤).

الحقيقة البشعة:

يذهب الحاج إلى محام تحت تأثير سخرية جاره منه فى السوق؛ ليعرف منه الإجراءات التى يجب أن يتخذها إذا أراد الزواج مرة أخرى بهدى بعد أن طلقها ثلاث مرات. الإجابة هى أنه بموجب الشريعة الإسلامية، لابد أن تتزوج "هدى" برجل آخر [محلل] ثم يطلقها. لا يلزم أن يطول الزواج عن ليلة واحدة، لكن لابد أن يدخل الزوج بهدى. وقد شرح كيفين داوير أن هذه العملية "تعتبر عموما طريقة لعقاب الرجل الذى يفقد التحكم فى نفسه ويتصرف برعونة فى أمور خطيرة كالزواج والطلاق. والحاج قد ارتكب هذين الذنبين"(٢٥). ومنذ هذه اللحظة فصاعدا يزداد ما يلقاه الحاج من مهانة، إذ يصير مثارا للسخرية فى الحى الشعبى. تختار زوجتاه شخصا تعتقدان أنه مناسب، هو "عبيط" الحى، الذى يبدو أن الفكرة تعجبه، ولكن والدة ذلك الأبله، وهى ابنة الطبقة الغنية، ترفض بحجة أن تصرفا كهذا سيدمر سمعة الأسرة. ومن المصادفات أن فاطمة المرنيسى قد لعبت دور الأم. وفاطمة المرنيسي هى عالمة الاجتماع المغربية المرموقة الذى يقدم كتابها *خلف الحجاب: ديناميكيات العلاقة بين الجنسين فى مجتمع مسلم* (١٩٨٥) صورة واضحة لقضايا تعدد الزوجات والطلاق التى عالجها الفيلم والتى ذكرناها بانتظام فى هذا الكتاب. وتبذل "مريم" أيضا محاولات فاشلة، وينتهز كل من جزار الحى وخبازه الفرصة للسخرية من الحاج. وأخيرا، يعثر ترزى الحى للحاج على زوج مناسب لهدى، وهو عامل مهاجر، عاد لفترة قصيرة لزيارة عائلته ثم سيعود مرة أخرى إلى بلجيكا.

فى هذه الأثناء، اكتشفت "هدى" حدود حرية المرأة فى المغرب الحديث. فى إحدى مرات خروجها مع "خديجة" إلى مقهى رشحته لهما "مريم"، تجذب "هدى" و"خديجة" انتباه شابين. وعندما توافقان على مصاحبة الشابين فى جولة بسيارتهما تكتشفان أن الرجلين يتوقعان ممارسة الجنس معهما وليس مجرد تبادل الحديث. ويتركهما الرجلان عندما ترفضان، فتضطران للعودة إلى بيوتهما سيرا على الأقدام، مما يستثير رجالا آخرين للتوقف والتحدث معهما، مفترضين أنهما عاهرتان. وربما كان هذا سبب موافقة "هدى" على الموافقة على خطة الحاج، وبعد

ذلك نراها تجلس على فراش العرس، انتظارا لقدوم زوج جديد لم تره من قبل (وطبعا، هذا هو الوضع الطبيعى لأية عروس مغربية تقليدية). لكن الفيلم لا يركز على "هدى" فى ليلة زفافها بقدر ما يركز على الحاج وهو يعانى فى هذه الليلة، إذ يجلس على سرير "هدى" القديم وهو ينتحب ويبكى، و"لالا حبى" تواسيه، و"لالا ربيعة" تسخر منه. ويزداد عذابه الذى استمر طوال الليل عندما يتجه فى الصباح التالى ليستعيد "هدى" فلا يجد من يفتح له الباب. ويكتشف الحقيقة بعد ذلك بأيام: فالزوج، "مصطفى"، اضطر للفرار عائدا إلى بلجيكا لأن الشرطة اكتشفت أن السيارة المرسيدس التى باعها عند عودته مسروقة. لقد وعد بالعودة، ولكن متى؟

حتى هذه اللحظة كان فيلم البحث عن زوج امرأتى فيلما كوميديا بلا مراء. لقد تصاعدت المشاهد الافتتاحية بمهارة بإحساسنا بأننا أمام شخصية تفخم فى نفسها وتبالغ فى إظهار أهميتها وآن أوان سقوطها بسبب غرورها. وعلى الرغم من أن بعض فكاهات الفيلم قد تصيب بعض المشاهدين الغربيين بالضيق (مثل المشاهد التى تسخر من "عبيط" الحى، ووالد "هدى" طريح الفراش الذى لا يتحكم فى التبول)، فإن الشخصية المحورية، شخصية الحاج "بن موسى"، شخصية كوميدية ثرية، تأتى تصرفات خرقاء متزايدة تنتزع الضحكات من المشاهدين. وبالمثل، تم تناول المقياس الزمنى المزدوج بخفة، بدون أى صراع أجيال أو أى صراع بين الحياة فى الحى الشعبى وخارجه. ولم يكن بالفيلم أى هجوم حقيقى على النظام الأبوى أو على ممارسة تعدد الزوجات. لكن نهاية الفيلم تنقلنا فجأة إلى الإيقاع السريع الخشن لعام ١٩٩٣. إن الحاج "موسى" يمر بتجربة مهينة (بالنسبة له) عند سعيه للحصول على تأشيرة دخول إلى بلجيكا، إذ يقف لمدة ساعات فى الطابور. وعندما يواجهه أخيرا موظف ويسأله عن سبب رغبته فى زيارة بلجيكا، لا يملك إلا أن يغمغم بقوله: "أنا ذاهب للبحث عن زوج امرأتى. الوغد". وكما ظهر من تصرفات "هدى" أنها غير مؤهلة للتعامل مع الحياة كامرأة حديثة متحررة، فالحاج موسى أيضا لا يملك الاستعداد الكافى ليصير مهاجرا.

وفى مشهد ختامى لم يكن فى السيناريو الذى كتبته فريدة بنليزيد ولم يكشف عنه المخرج لطاقم الفيلم قبل تصويره، نرى الحاج لآخر مرة، وهو يركب قاربا بخاريا مفتوحا صغيرا هشا من النوع الذى يقل باستمرار الآملين فى الهجرة.

وعلما بضآلة فرص النجاة بالنسبة لهؤلاء المهاجرين، لا يعود الضحك ممكنا. إن تغير لهجة الفيلم حركة مقصودة من تازى، الذى تواجه أفلامه الثلاثة الأخرى قضايا اجتماعية جادة. أما أهم ما شغله فى عام ١٩٩٣ فقضية الهجرة غير الشرعية، وهى قضية تجاهلتها وسائل الإعلام الحكومية فى المغرب. وبعد أن أطلق المخرج لنفسه العنان فى تصوير عالم طفولته بكل الحب، ينتقل إلى صورة تسجيلية شبه مرتجلة للواقع المعاصر عبر مشهد قصير (مكون من تسع لقطات فقط، ثم إظلام تدريجى قبل نهاية نزول عناوين الفيلم). وكما لاحظ تازى نفسه: "إن بعض الممثلين الثانويين (الكومبارس) الذين استخدمتهم كانوا قد حاولوا الهجرة بالفعل مرة أو عدة مرات، وقد أكدوا لى جميعا أنه لو أتيحت لهم الفرصة مرة أخرى، فسيكررون محاولة الهجرة"(٢٦).

وعلى الرغم من أن هذا التحول المفاجئ فى المزاج مشتت للمشاهدين إلا أنه يتناسب تماما مع رؤية تازى للمجتمع المغربى، ليس كشىء له خصوصيته الواضحة لكن كمزيج يشبه الموزايكو، حيث إنه يجمع بين جوانب مختلفة متجاورة من الكثير من الثقافات والشعوب وكمستويات زمنية مختلفة لكنها متزامنة(٢٧).

هوامش:

(١) Franz Fanon, *The Wretched of the Earth* (Harmondsworth: Penguin books, 1967), 30.

(٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Comme un inéluctable parcours "ritual", et un instrument herméneutique, devant conduire à explorer tantôt le passénostalgique, tantôt le present désenchanté". Kamel Ben Quanés, "La medina-mémoire dans le cinema tunisien", *Cinécrtits 5* (Tunis: 1994): 8.

(٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"il transforme la mémoire en un miroir, et la vague impression d'une filiation identitaire et affective en une ex[ression iconographique, soumise à la curiosité –ou peut-être à l'ecamen- du public". Ibid.

(٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"à quell moment précis se joue le film?" Cited in Touti Moumen, *Films tunisiens" Longs métrages 1967-98* (Tunis: Touti Moumen, 1988), 153.

(٥) حوارات غير منشورة مع كيفين دوير (الرباط ١٩٩٩-٢٠٠٠).

(٦) الحوارات السابقة.

(٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"quand on est à l'intérieur des murailles, dans la médina, on peut imaginer que nous sommes dans les années 50 … Mais quand on passé de l'autre côté des murailles, on est carrément en 1993". Mohammed Abderrahman Tazi, interview with Henri Talvat, in *Actes du Quinziéme Festival International* (Montpellierm 1993): 23.

(٨) حوار مع دوير.

(٩) الحوار السابق.

(١٠) الحوار السابق.

(١١) الحوار السابق.

(١٢) الحوار السابق.

(١٣) الحوار السابق.

(١٤) الحوار السابق.

(١٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"débats bouleux entre fondamentalistes et modernists". Abderrahmane Koudjil, "Polygamine au Maghreb: Controverses autour d'un droit en mouvement", in Aderrahim Lamchichi, ed., sexualité et sociétés arabes, *Confeluences Méditerranée, no. 41* (Paris: L'harmattan, 2002): 84.

(١٦) Tazi, 23.

(١٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"les enfants vivaient avec les femmes et les servants, dans cette communication qui existe entre aux et les méres, les concubines". Ibid., 25.

(١٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"La problématique de la polygamie dans le contexte maghrébin est trés complexe. Cet acte est marqué, d'une part, par les traditions ancestrales et coutumiéres, et, d'autre part la superposition de deux droits: le droit musulman et le droit positif hérité du systéme juridique ticulier et diversité culturelle". Koudjil, 25.

(١٩) Fatima Mernissi, *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Muslim Society*, rev. ed. (London: Al Saqi Books, 1985), 144.

(٢٠) Ibid, 49.

(٢١) Tazi, 25.

(٢٢) W. Stephens, cited in Mernissi, 116.

(٢٣) Mernissi, 119.

(٢٤) Ibid., 54.

(٢٥) حوار مع داوير.

(٢٦) الحوار السابق.

(٢٧) الحوار السابق.

١٤- بدء مستقبل جديد:

صمت القصور (١٩٩٤)

على الرغم من أن تونس تعد أقل بلدان المغرب العربى الثلاثة إنتاجا للأفلام السينمائية (ففيها عدد أقل من الأفلام، والمخرجين، وصالات العرض) فإن فيها أكبر عدد من المخرجات السينمائيات. يكمن السبب فى هذا بلا شك فى قانون عام ١٩٥٦ الذى صدر بعد الاستقلال (وعزز بمزيد من القوة فى عام ١٩٩٣)، الذى أعطى النساء مكانة اجتماعية غير مسبوقة فى العالم العربى - الإسلامى؛ إذ أرسى المساواة القانونية بين الرجال والنساء، وألغى تعدد الزوجات والطلاق الشفهى (الطلاق الذى يقع بمجرد نطق الرجل به)، وحدد السن الأدنى للزواج بسبعة عشر عاما، كما أرسى مبدأ إعطاء حضانة الأطفال لأمهم فى حالة وفاة الزوج. وقد أنتجت ست مخرجات سينمائيات تونسيات - تعلمن جميعا عدا واحدة فى معاهد السينما بأوروبا - ثمانية أفلام روائية طويلة على مدى أربعة وعشرين عاما. من هؤلاء المخرجات أربع من الجيل الذى ولد فى أربعينيات القرن العشرين (هن: سلمى بكار، ونجية بن مبروك، ومفيدة تلاتلى، وكلثوم بورناز)، وهو الجيل الذى يسود أبناؤه وبناته السينما فى بلدان المغرب العربى. أما نادية الفانى فولدت فى عام ١٩٦٠، ورجاء عمارى ولدت فى عام ١٩٧١، وهما أصغر مخرجات الجيل الجديد سنا، وهو الجيل الذى صار وجوده محسوسا منذ نهاية تسعينيات القرن العشرين. وبالإضافة إلى هؤلاء المخرجات، توجد مخرجتان "من الخارج"، هما نجوى تليلى، المخرجة التى ولدت فى تونس وتعيش فى كندا وتعمل بها، وقد أخرجت فيلم *انقطاع* (١٩٩٨)، ونادية فارس، التى تعيش فى سويسرا، والتى صورت فيلمها *عسل ورماد* فى تونس فى عام ١٩٩٦[1]. يورد عبد الكريم قابوس

---

(١) هاتان المخرجتان لم تذكرا فى ملحق الأفلام، ولا فى ملحق المخرجين (المترجمة).

قائمة بأسماء ثلاثين امرأة يعملن بوظائف تقنية سينمائية[1]، ويلاحظ أنه "بسبب قلة الإنتاج لا يمكن لأية مخرجة سينمائية تونسية كسب رزقها من مهنة الإخراج. فلو لم تكن الواحدة منهن مونتيرة أو منتجة، لكان عليها أن تعمل فى وظيفة خارج مهنة السينما أو تعيش على دخل زوجها"[2].

وأكثر ما نلحظه فى هذه الأفلام أنها - مع اعترافها بالصعوبات التى تواجهها النساء فى العالم العربى- ترفض تحويل بطلاتها إلى ضحايا سلبيات لا حول لهن ولا قوة. أرسى فيلم *فاطمة ٧٥* (١٩٧٨) لسلمى بكار نموذج هذه الأفلام، التى تمزج ما بين التسجيلى والروائى لاستدعاء تاريخ النساء التونسيات منذ أيام قرطاج وحتى الآن، لكى "تساعد على فتح باب الحوار بين النساء وبعضهن البعض ومنحهن موضوعات للنقاش"[3]. وبعد عشر سنوات، تمكنت نجية بن مبروك من عرض فيلم *السامة* (١٩٨٢-١٩٨٨)، الذى يعرض كفاح فتاة شابة من الطبقة العاملة للالتحاق بالتعليم الجامعى ونجاحها فى ذلك. وفى تسعينيات القرن العشرين، أخرجت مفيدة تلاتلى فيلم *صمت القصور* (١٩٩٤)، وأتمت سلمى بكار إخراج فيلمها الروائى الطويل الثانى *رقصة النار: حبيبة مسيكة* (١٩٩٥)، الذى يتناول قصة حياة المغنية "حبيبة مسيكة" التى فتنت جمهورها من الرجال فى عشرينيات القرن العشرين، وأتمت كلثوم بورناز إخراج فيلم *كسوة* (١٩٩٧)، وهو نظرة فكاهية على مدينة تونس المعاصرة بعين امرأة عائدة من أوروبا من خلال قصة عن حفل زفاف. وقد شهدت بداية الألفية الثالثة الفيلم الروائى الطويل الثانى لمفيدة تلاتلى، *موسم الرجال* (٢٠٠٠)، وفيلم نادية الفانى *القرصانة البدوية* (٢٠٠٢) والفيلم الأول لرجاء عمارى *الساتان الأحمر* (٢٠٠٢). تقف هذه الأفلام بطريقتين أساسيتين فى وجه النمط المتعارف عليه فى سينما بلدان المغرب العربى، فمسارات بطلات هذه الأفلام تختلف عن الرحلات العلاجية المتعارف عليها إلى الجنوب، فهى زيارات إلى أوروبا (*الرقصة الأولى*) أو التدخل فى وسائل الإعلام الأوروبية (*القرصانة البدوية*)، أو عودة للأسرة لإعادة النظر فيها (*كسوة*) أو حركة إيجابية فى اتجاه مدينة تونس سعيا للتعليم (*السامة*) أو سعيا للعمل (*موسم الرجال*). وتهتم هذه الأفلام أيضا بشخصية النساء الإيجابيات، اللاتى يرفضن الضرب، مثل

"صبرة" فى فيلم السامة، وعائشة فى فيلم *موسم الرجال*، و"كالت" فى فيلم *القرصانة البدوية*، و"نزهة" فى فيلم كسوة التى كانت امرأة إيجابية على نحو كوميدى. يدعم هذا الاتجاه الاهتمام بالنساء اللاتى تشجعن على غزو عالم الرجال بالظهور كمغنيات، مثل "خبيبة مسيكة"، و"خديجة" و"عالية" أيضا فى فيلم *صمت القصور*، و"ليليا" فى فيلم *السلطان الأحمر*. وكما قالت مفيدة تلاتلى أن: "المرأة الفنانة تجد صعوبة فى إيجاد مكان لنفسها فى مجتمعنا"(٤). والاهتمام بمخاطبة المشاهدات من النساء وإدماجهن فى العمل الفنى لم يجعل هؤلاء المخرجات يغفلن أبدا عن مخاطبة جمهور أوسع.

مفيدة تلاتلى:

سلكت مفيدة تلاتلى السبيل المعتاد فى العمل بالسينما فى بلدان المغرب العربى، إذ درست بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) فى باريس، وعملت بعد ذلك هناك لمدة أربع سنوات بوظائف فى مجال الإنتاج فى المكتب القومى الفرنسى للبث الإذاعى والتليفزيونى. أما ما تتفرد به مفيدة تلاتلى، وما يضيف الكثير لجودة أفلامها، فخبرتها فى العمل مونتيرة سينمائية فى حوالى ثمانية عشر فيلما أنتجت فيما بين ١٩٧٤ و ١٩٩٢، وقد ذاع صيتها فى هذه الفترة كإحدى أهم المونتيرات السينمائيات فى العالم العربى. وقد عملت مونتيرة مع عدة مخرجين تونسيين من أهم رموز السينما التونسية، مثل عبد اللطيف بن عمار (*سيجنان وعزيزة*)، والطيب لوحيشى (*ظل الأرض و مجنون ليلى*)، ومحمود بن محمود (*عبور*)، وناصر خمير (*الهائمون*)، كما عملت مع اثنتين من زميلاتها من المخرجات هما سلمى بكار (*فاطمة ٧٥*) و نجية بن مبروك (*السامة*). كما عملت فريدة تلاتلى مع مخرجين عرب مهمين آخرين هم: المخرجان الجزائريان مرزاق علواش (*عمر جتلاتو*)، و فارق بلوفة (*نهلة*)، والمخرج الفلسطينى ميشيل خليفى (*الذاكرة الخصبة*)، والمخرجة المغربية فريدة بنليزيد (*باب السما مفتوح*).

يتناول فيلما مفيدة تلاتلى كلاهما مجالا عريض من الموضوعات، إذ تتابع عبرهما مشكلات النساء وتكتمهن المتوارثين من جيل إلى آخر. وكما قالت مفيدة تلاتلى عن فيلم *صمت القصور*: "أردت أن أعود بالزمن إلى الوراء لأفهم الصمت الذى يلف حياتنا اليومية، وأتقصى أسبابه البعيدة، ومنشأه"[٥]. لم تعتبر مفيدة تلاتلى نفسها أبدا من النسويات المحاربات من أجل نصرة المرأة، لكن فيلميها كليهما ينطبق عليهما وصفها لفيلمها الأول بأنه "شهادة، صرخة، عمل تقوم به امرأة من أجل النساء، سواء كن تونسيات أم غير ذلك ... لابد أن نغير العقليات ونحرك ركودها. وهذا ما أحاول فعله من موقعى كمخرجة سينمائية"[٦].

الفيلم: *صمت القصور*:

أخرجت مفيدة تلاتلى فيلم *صمت القصور* بسبب دافع شخصى، فهى تقول: "لقد ولد هذا الفيلم بسبب ضرورته المطلقة"، فحين أصيبت أم مفيدة تلاتلى بمرض مفاجئ خطير أدركت أنها لا تعرف عن أمها إلا أقل القليل: "كانت أمى، ككثير من أبناء وبنات جيلها، لا تتكلم كثيرا عن نفسها ولا ماضيها، ولا تجاربها القاسية فى الحياة، ولا القيود التى فرضت عليها بحكم كونها امرأة"[٧]. كما أن فيلم مفيدة تلاتلى يتعلق أيضا بابنتها التى "تعيش فى تونس الحديثة، لكن أثقال التقاليد تظل تلعب أدوارا سياسية، واجتماعية، وأسرية، ودينية هامة فى حياتها"[٨]. يلقى فيلم *صمت القصور* نظرة عميقة محسوسة على الماضى دون أن يكون فيلم سيرة ذاتية بشكل مباشر، وهو فى ذلك يشبه الكثير من أفلام السينما التونسية الهامة التى أخرجت فى أواخر ثمانينيات القرن وفى تسعينياته، مثل فيلم *رجل الرماد* أو *ريح السد* (١٩٨٤) لنورى بوزيد، أو فيلم *الحلفاوين* (١٩٩٠) لفريد بوغدير.

لفهم فيلم *صمت القصور* مفتاحان. الأول مفهوم الميلودراما. لقد قالت مفيدة تلاتلى عن السينما التونسية المنتجة حديثا أنها تتميز بالعودة للميلودراما، "لكنها تتميز عما سبقها من الأفلام الميلودرامية بدقة فى الإيحاء وظلال المعانى"، وتعترف بأنها تدين للسينما المصرية فى خمسينيات القرن العشرين – وهى تفكر

بلا شك فى أعمال يوسف شاهين وصلاح أبو سيف التى أخرجاها فى هذه الفترة- والتى تصفها بأنها "سينما سنّتها الأساسية المبالغة"[٩]. من المؤكد أن لفيلم *صمت القصور* الكثير من السمات المميزة لهذا النوع من الدراما السينمائية، مثل: التركيز على أهمية الموسيقى طوال الفيلم، وظهور "خديجة" المفاجئ على غير توقع كراقصة شرقية، وتغيرات المزاج المفاجئة (فنرى "خديجة" فى سعادة حالمة مع "سيد على" ثم نرى شقيقه يغتصبها بوحشية فى اليوم نفسه)، والتهديد الصريح من ساكنى الدور العلوى لعذرية "عالية"، الذى يشكل مصدرا مستمرا للقلق للمشاهدين، وعند ذروة الفيلم يتصادف تزامن حدوث تمرد "عالية" مع وفاة أمها "خديجة" بعد محاولة إجهاض فاشلة.

إن الميلودراما عبارة عن تلاعب بالزمن وتوقعات المشاهدين. أما المفتاح الثانى لفهم الفيلم فهو التنظيم المكانى للحدث الدرامى. ويظهر أن الفيلم يدور عن الماضى والحاضر، عن تونس فى عهد البايات وتونس الحديثة اليوم (أو على الأقل فى ستينيات القرن العشرين). لكن التمايز المكانى لا يقل أهمية لفهم الفيلم. وكما قالت دينا مانيستى:

> إن فكرة المكان تتجاوز بكثير فكرة عبور حدود العالم الخاص للنساء إلى المجال العام المقدس للرجال. إننا نلاحظ على نحو متزايد أن المكان يدخل إلى مجال المجاز، حيث صار من سمات الرحلة والنضال خلق استراتيجيات سرد متزايدة التعقد للتعبير عن الاحتياج للمسافة النفسية[١٠].

إن الحدود التى تقسم المكان تعبر أيضا، بعبارة فاطمة المرنيسى، "عن الاعتراف بما لأحد أقسام المكان من قوة على حساب الآخر"[١١]. يصدق هذا بالتأكيد على فيلم *صمت القصور*. فسيد على لا ينزل إلى المطبخ إلا ليطالب بخدمات، "أحضرى لنا بعض المرطبات إلى الدور العلوى"، وزوجته جنينة لا تقصد المطبخ إلا لتعطى الأوامر: "الملح فى هذا الحساء أكثر مما يحبه "سيد على" ... لا تجلسى عندك هكذا، اصعدى إلى الطابق العلوى وجهزى المائدة"، فيحق لنا أن نتحدث عن "إضفاء البعد المكانى على السرد السينمائى" فى فيلم *صمت القصور*، كما هو الحال فى أكثر الأحوال فى السينما الإفريقية، بما فيها سينما بلدان المغرب العربى.

أماكن القصر:

تكمن قوة ذروة فيلم *صمت القصور* فى أنها تجمع شتات المصائر المتوازية و المتباينة لبطلتى الفيلم فى مشاهد يجمعها مونتاج شديد الحيوية. فالتباين المزدوج الذى يساعد على تشكيل السرد السينمائى للفيلم مبنى على حياة البطلتين، ومن التخطيط الزمنى المزدوج للفيلم، إذ تزور "عالية" مرابع طفولتها بعد عشر سنوات. لكن ما يضاهى هذا أهمية التنظيم المزدوج للمكان: فالذروة هى أيضا أكثر مناطق الفيلم وحشية فى تصوير التباين العنيف بين مختلف أماكنه. نجد طوال الفيلم تباينا واضحا بين الدور العلوى [الذى يقطنه الأسياد] / الدور السفلى [الذى يقطنه الخدم]، والأغنياء/الفقراء. إن أميرات تونس وباياتها يعيشون حياتهم فى كسل ودعة، وقد وضعوا أنفسهم موضع الشكوك بترحيبهم الشديد بالتعاون مع الحماية الفرنسية. إن ثراءهم مغطى بقشرة من الثقافة. فـ "سيد على" يعزف العود، لكنه ينتهز الفرصة أيضا لإظهار إعجابه بسحر عشيقته أمام ضيوفه (وأمام زوجته التى طال عناؤها). وتبدو على "سى بشير" سيماء العلماء وهو يزرع الحديقة وفى يده كتاب، لكنه عندما يجد "عالية" الغائبة عن الوعى يرفع تنورتها ليربت على فخذيها، وحين يستثار جنسيا، يغتصب أمها أمام عينيها. إن زعم القوة مطلق: فالخادمات لا تصعدن السلم إلا لتقديم الخدمات المطلوبة منهن، والتى تشمل الخدمات الجنسية. إن عدم احترام هوية المرأة إطلاقا يبدو من الطريقة التى يغتصب بها "سى بشير" عشيقة شقيقه ويفكر علنا فى استغلال الابنة. ورغم ذلك لا أحد يتكلم، ولا أحد يشكو. وتقول مديرة المنزل العجوز، "خالتى حَدَّة"، لـ"عالية" فى نهاية الفيلم: "لقد علَّمونا قاعدة واحدة فى القصر، ألا وهى الصمت".

والمكان مقسم أيضا بين الداخل والخارج. فالحدائق خاصة بالبايات إلى حد بعيد، ونكاد لا نرى الخادمات فيها إلا وهن يقفن جانبا يراقبن التقاط صورة فوتوغرافية للأسرة. وهذه الصورة علامة على غموض وضع "عالية" – فهى ابنة خادمة، لكنها صديقة مقربة لـ"سارة"، ابنة "سى بشير"– فـ "عالية" يمكنها التجول

في الحديقة. ونعيد القول إن الحديقة، هذا المكان المفتوح، الجذاب، الذى كثيرا ما يكون خاليا، يختلف كل الاختلاف عن عالم المطبخ المغلق القاتم الممل الذى تصفه مفيدة تلاتلى بأنه: "القلب الحى للفيلم"(١٢). أول مشهد استرجاعى (فلاش باك) فى الفيلم يصور ميلاد "سارة"، الابنة الشرعية لـ"سى بشير"، فى يوم ميلاد "عالية" نفسه، الابنة غير الشرعية لـ "خديجة". والمشهد الاسترجاعى الثانى عبارة عن لقطة طولها ثلاثون ثانية تصور النساء فى المطبخ يحتفلن بميلاد "عالية". وفى المشهد الاسترجاعى التالى يبدأ الحدث المحورى للفيلم بالفعل، فيبدأ فى المطبخ حيث نرى "عالية" تتجسس على أمها التى تُستَدعى للخدمة فى الطابق العلوى.

تضع طريقة تشكيل مشاهد المطبخ النموذج الذى يسير عليه الفيلم فى معالجته لعمل المرأة. سبق أن قالت مفيدة تلاتلى إنها: "كانت مهتمة دائما بأجساد النساء وهن يتحركن ويعملن فى العالم" وأنها "كان عليها أن تعرضهن وهن يتحركن بإيقاعهن الخاص، ويعشن بطريقتهن الخاصة ويهمسن"(١٣). ولكى تصور مفيدة تلاتلى بكاميرتها بطء إيقاع حياتهن، تبدأ المشهد الاسترجاعى الثالث بلقطة قريبة جدا (كلوز) لوجه "عالية" وهى تنضم لغناء المجموعة ثم تتراجع الكاميرا ببطء لتُلتقط فى مجالها النساء جميعهن وقد جلسن فى شبه دائرة، وتثبت اللقطة لمدة حوالى ثانية ونصف قبل أن تستمر الكاميرا فى حركتها لتلتقط فى مجالها جوانب أخرى من الحدث. إن مفيدة تلاتلى مهتمة بالتفاصيل كما تهتم بالمدة الزمنية، فهى تقول: "الكاميرا مكارة وخفية نوعا ما. إنها موجودة، ويمكنها التقاط التفاصيل الصغيرة لأى شىء يحاول المرء قوله، فهى بمعنى ما لديها إمكانيات شاعرية"(١٤). ونعود للمطبخ فى الفيلم اثنتى عشرة مرة على فترات، وتحدث هذه العودة بالطريقة نفسها تقريبا، بدءا بلقطة قريبة جدا تتحرك بعدها الكاميرا متراجعة فى لقطة واسعة تبقى على الشاشة لفترة طويلة، فتبدأ مثلا بلقطة قريبة جدا للأقدام تدوس على قطن، أو ليدين تمسكان ببطيخة، أو لإعداد الطعام، أو للراديو، أو للاغتسال، وما إلى ذلك.

وحتى فى القصر نفسه، فمجرد إقدام النساء على فعل عبور الحدود والصعود للطابق الأعلى يعنى أنهن يتحن أنفسهن جنسيا للبايات. وبعد أن طلب "سى بشير" أن تحضر له "عالية" شايه، تحتد "خديجة" على "عالية" بقولها: "لن

تغادرى هذه الغرفة مرة أخرى. ينبغى ألا تصعدى للطابق العلوى مفهوم؟". لكن كان لابد لخديجة إن أرادت حماية ابنتها أن تحمل بنفسها الدواء إلى "سى بشير"، والنتيجة أنها أتاحت نفسها للرجل الذى اغتصبها. إن المطبخ يشكل للنساء محور وجودهن، فهو مكان عملهن، وهو أيضا ملجأهن، حيث يغنين ويتبادلن الأسرار. لكن القصر سجن أيضا. تنقل لنا المخرجة هذا الإحساس بالحبس فى اللقطة التى تلى اغتصاب "خديجة" مباشرة، ونرى فيها "عالية" فى لقطة بعيدة وهى تجرى للأمام نحو البوابة المفتوحة، التى تغلق ببطء وثبات لتحبسها فى داخل القصر، ومما يعزز قوة الصورة أننا لا نسمع أى صوت على الإطلاق، رغم أن "عالية" تصرخ متألمة.

مصيران متشابهان:

تشكل أماكن القصر السياق الذى تتكشف فيه المصائر المتوازية والمتباينة للمرأتين. فخديجة، التى بيعت للباى حين كانت طفلة فى العاشرة من عمرها، وبالتالى لم يكن لها أسرة تعود إليها لو خرجت من القصر، يمكن أن نراها كمثال "للطفلة الأنثى" كما عَرَّفَتها نوال السعداوى فى كتابها الوجه العارى للمرأة العربية:

> إن التربية التى تتلقاها الطفلة الأنثى فى المجتمعات العربية سلسلة من التحذيرات المستمرة من أشياء يفترض أنها ضارة، أو ممنوعة، أو جالبة للعار، أو من المُحَرَّمات. وبذا تتدرب الطفلة على كبت رغباتها، وأن تخلى نفسها من المطالب والآمال الأصلية والأصيلة المرتبطة بذاتها، وأن تملأ الفراغ الناتج عن ذلك برغبات الآخرين ... فالفتاة التى فقدت شخصيتها، وقدرتها على التفكير المستقل واستخدام عقلها...سوف تطيع الآخرين وستصير لعبة فى أيديهم وضحية لقراراتهم[١٥].

ومما له دلالة أن "خديجة" صارت راقصة، يعرضها سيدها فى حفلاته، مما يجعلها تفى حرفيا بتوقعات نوال السعداوى القائلة بأن هذه الطفلة تختزل إلى قشرة خارجية، "الجسد، قالب خال من الحياة مكون من عضلات وعظام تتحرك كدمية مطاطية تعمل بالزنبرك"[١٦].

ولا تملك "خديجة" المرأة البالغة أى منظور آخر لتنقله لعالية: "احترسى. لا تدعى أحدا يقترب منك. إذا لمسك رجل اهربى. إذا حدث لك أى شىء لضعت". وتتبادل "خديجة" لحظات من الحنان مع "سيد على"، لكنها لا تشكو له عندما يغتصبها شقيقه. إنها تبذل محاولات يائسة لحماية ابنتها لكنها ترفض أن تحدث "سيد على" بشأن "عالية" حين رقصت على الملأ فى الطابق العلوى وهى تعرف أن هذا سلوك خطر، إذ يجذب إليها انتباه الرجال الذى سيأخذ بالتأكيد شكلا جنسيا. إنها تعرف أن والد "عالية" لن يعترف أبدا بدوره، رغم أنه مغرم بابنته، فالفجوة الاجتماعية بينهما شاسعة. إن "خديجة" تفى تماما بوصف مفيدة تلاتلى للشخصية: "إنها من النوع الذى يقال عنه أحيانا فى بلادنا إن "المُستَعمَرين قد استعمروه"، فهى امرأة وضعها متدن منذ ميلادها، امرأة ولدت لتخدم الرجل"(١٧).

أما "عالية" نفسها فتتصرف أساسا بدافع الفضول، فلا تكف عن التجسس على أمها وتوجيه أسئلة عن من هو والدها. نرى براءة "عالية" كطفلة فى مشهد التقاط الصورة الفوتوغرافية العائلية، فحين تصل مع "سارة" إلى موقع التقاط الصورة، تفترض أنها ستقف فى الصف مع أفراد العائلة الذين يرتدون ثيابهم البهية. وبعد إبعادها جانبا لتقف مع الخادمات، يتضح سبب إساءتها للفهم، حين يتهيأ "سيد على" لالتقاط صورة ثانية، يقف فيها بين "عالية" و"سارة". إن اللحظة التى تقص فيها "عالية" صورتها الشخصية من هذه الصورة لحظة فارقة فى نموها. إن العود الذى أهدته إليها أمها، واكتشافها هى نفسها لجمال صوتها يحررانها ويضعفانها فى الوقت نفسه، ففور أن يلاحظها الآخرون تصير محورا لاهتمامات الرجال الجنسية، مع انتباه "سى بشير" لها، هو و"لطفى"، الساكن الجديد للقصر، الهارب من السلطات.

إن غناء "عالية" يقودها فى الواقع إلى العلاقة مع "لطفى"، التى تؤدى بدورها إلى تمردها ورحيلها عن القصر. لكن تحولها إلى مغنية يضعها فى نفس المكانة الاجتماعية الغامضة لأمها، رغم أن التقاليد على ما يبدو تعتبر وضع المغنية أرقى من وضع الراقصة. كتبت كارين فان نيوكيرك فى دراستها عن الشرف والعار لدى أصحاب المهن الترفيهية فى مصر، فالنساء "يُنظَر إليهن على أنهن أكثر إغراء من الرجال":

من المعروف أن الإثارة تصل بالعين أكثر من الأذن، ولهذه المعلومة أثرها على مختلف فئات النساء العاملات بفنون الأداء المختلفة. فالجمهور يستمع أساسا للمؤديات، ويستمع للمغنيات ويرقبهن، أو على الأقل هذا ما يحدث في زمننا الحالي، أما الراقصات فيجذبن العيون فقط. وبالتالي، يعتبر رقص النساء أكثر أشكال فنون الأداء جلبا للعار(١٨).

يعبر الفيلم تعبيرا رائعا عن الإحساس باتباع "عالية" لخطى أمها في المشهد الذي يصور الاثنتين وهما أمام المرآة. نرى أولا "خديجة" جالسة أمام المرآة في غرفة نومها، وهي تزين وجهها بالمساحيق، ثم تظهر "عالية" واقفة خلفها في الزاوية العلوية اليمنى للمرآة. وبعد لقطة تجمع بين الاثنتين أمام دولاب الملابس، يعود الفيلم للتكوين الأول، لكننا نرى هذه المرة "عالية" جالسة أمام المرآة، تزين وجهها بالمساحيق، بينما يظهر وجه "خديجة" المتقلص بالألم في الزاوية العلوية اليمنى للمرآة.

أهو فيلم سياسي؟

إن الجزء الأول من السرد الروائي السينمائي لفيلم *صمت القصور* – وحتى منتصف الفيلم الذي يحدده مشهد اغتصاب "خديجة" – مكرس إلى حد بعيد لحياة الخادمات والعلاقة الشخصية بين الأم والابنة. وتدور مناقشات سياسية قليلة بين الضيوف في الحفل، حيث ينصح الفرنسيون البايات بالالتصاق بمستعمريهم، رغم عدم إنكار أن "العوام يلقون في السجون، وغيرهم يقتلون بلا سبب". وفيما بعد، يجلب "حسين" أخبارا عن الاضطرابات المصاحبة للدعوة للاستقلال: "الشارع مشتعل، لقد طوق الفرنسيون المدينة. لقد أطلقوا النار على المتظاهرين والاضطرابات ما زالت قائمة. لقد سفكت دماء كثيرة".

لكن المناقشات السياسية الجادة لا تبدأ إلا بعد الاغتصاب، حين نسمع تعليقات الخادمات وهن يستمعن للراديو فى المطبخ ("لو رحل الباى لضاعت البلد")، توازيها تعليقات الناس فى الطابق العلوى على الوضع الحرج للباى وإدانة للنشيد الوطنى "تونس الخضراء". وتتزايد المعلومات السياسية التى يبثها الراديو: "القلاقل والاضطرابات تنتشر فى ربوع تونس. وقد رفضت الحكومة الفرنسية استقبال الوفد الوطنى. وقد اندلعت مظاهرات مطالبة بالاستقلال فى عدة مدن. وقد أعلن إضراب وطنى عام فى البلاد". ويتمكن "حسين" من دعم هذه الأنباء بخبراته الشخصية، إذ يقول: "الناس مضربون عن العمل. الشرطة منتشرة فى كل مكان. المتاريس أقيمت عند كل نقطة. اعتقلونى عند باب سدون، واحتجزونى لمدة ساعتين. كنت محظوظا". وتصل الأزمة السياسية إلى ذروتها فى عشية حفل خطوبة "سارة": "تصريح رسمى هام. نظرا للوضع الخطر، اتفقت الحكومة الفرنسية مع الباى على إعلان حالة الطوارئ وحظر التجول بدءا من التاسعة مساء".

من الواضح أن مفيدة تلاتلى تولى أهمية للأحداث السياسية التى يتصادف حدوثها فى غضون القصص الشخصية التى تصورها. لكنها لا تقترب من الأمور السياسية مباشرة، بل تتناولها بشكل غير مباشر من خلال قصص حياة النساء اللاتى لا يغادرن القصر أبدا والبايات غير النشطين سياسيا. يتفق هذا مع إحساسها نحو الكاميرا، الذي يظهر فى مقارنتها بين السينما والشعر من حيث "ثقافة التعبير غير المباشر":

> يتكون الشعر من تركيب الصور على الكلمات. وربما تميزت ثقافة التعبير غير المباشر على الثقافات التى تُفَضّل التعبير البسيط والمباشر. كل شيء عندنا ملتوٍ إلى حد ما، تنقصه الصياغة إلى حد ما – أى أننا نعرف دائما بوجود أمور مسكوت عنها، وقس على هذا كثيرا من الأمور. هذا ما يجعل الكاميرا مدهشة إلى هذا الحد، فهى فى تآلف تام مع هذه اللغة التي تكاد تكون مكبوتة(١٩).

ويصل "لطفى"، صديق "حسين"، آتيا معه ببعد سياسى محتمل آخر، حيث إنه يختبئ من الشرطة. لكن الفيلم لا يقدم أية معلومات عن نشاطه السياسى المزعوم خارج القصر، وينحصر دوره داخل القصر فى تسييس غناء "عالية". فحين بدأت "عالية" تغنى وحدها، فى الخارج، أمام المستمعين فى الطابق العلوى، بل حتى فى بداية حفل خطوبة "سارة"، تغنى أغانى تقليدية (والحقيقة أن أصدقاء لى من العرب أخبرونى أن أغانى أم كلثوم التى تغنيها "عالية" لم تظهر فى الواقع إلا بعد الزمن المفترض لأحداث الفيلم بقليل)(٢). ونفاجأ، كما يفاجأ المدعوون فى الحفل، بها وهى تغنى أغنية "تونس الخضراء". ربما كانت تستجيب لـ"لطفى"، وربما كانت استجابتها لمضاهاته الساذجة إلى أبعد حد بين مستقبلها ومستقبل الكفاح من أجل التحرر: "إنك مثل بلدنا، مترددة فى اتخاذ قراراتك. فأية كلمة تفرحك وأية كلمة تهزك. لكن الأحوال ستتغير، فأمامنا مستقبل عظيم. ستكونين مغنية عظيمة. سيخلب صوتك لب الجميع".

على كل، تأخذ "عالية" موقفا وتغادر القصر للأبد مع الرجل الذى أحبته، ولا تتمكن حتى من حضور جنازة والدتها. والحقيقة كما نراها من التكوين داخل إطار اللقطات التى تصور الأحداث بعد عشر سنوات من هذا الموقف تختلف كليا عن توقعات "عالية". يرجع هذا إلى حد بعيد إلى "لطفى"، الذى يرفض أن يتزوجها أو ينجب منها (فهى ابنة حرام ومغنية): "اعتقدت أن "لطفى" سينقذنى، لكنه لم يفعل". توضح مفيدة تلاتلى فى فيلمها أن النساء مستعدات لاختيار الحداثة. لكن هل الرجال مستعدون؟ من الواضح أن "لطفى" ليس مستعدا. تقدم مارنيا لازرج فى كتابها فصاحة *الصمت* – الذى كتبت فيه خصيصا عن التجربة الجزائرية – تحليلا عاما ينطبق تماما على شخصية "لطفى":

> إن الرجل الخاضع للاستعمار ليس إلا رجلا لم يحصل على حقوقه الأساسية من مأكل، ومسكن، وملبس، وسعادة. والنضال من أجل هذه الحقوق لا يجعل منه شخصا مثاليا. إن فهمه لمعانى أنواع المعاناة وانعدام المساواة المختلفة

(٢) العبارة التى بين قوسين على لسان المؤلف، روى آرمز (المترجمة).

مما يوقعه به المستعمِر قد يتطلب منه اكتساب نوع من الوعى يجعله مستعدا للتسامى على وضعه كضحية وقادرا على دمج نفسه بوعى الآخرين. لم يعطنا تاريخ الثورات فى أنحاء العالم الأخرى أمثلة ملموسة لكيفية الوصول إلى مثل هذا الوعى(٢٠).

ونتيجة لذلك:

فالناس لا تعى تلقائيا أن الفوارق بين النساء والرجال مثال لانعدام المساواة الاجتماعية، لا تعبير عن الفوارق البيولوجية التى فرضتها القوة الإلهية، فهذا الوعى لا يأتى بشكل تلقائى لمجرد اندماج النساء فى حركة التحرير من الاستعمار (٢١).

تجمع الذروة القوية لفيلم صمت *القصور* ما بين نهاية البايات، وموت "خديجة"، وإطلاق سراح "عالية"، ونيل تونس لاستقلالها. فى نهاية الفيلم، تقارن "عالية" صراحة بين حياتها وحياة "خديجة": "لقد عانيت مثلك، وعرقت، وعشت مثلك فى الخطيئة. وكانت حياتى سلسلة من عمليات الإجهاض. لم أتمكن أبدا من التعبير عن نفسى. لقد ولدت أغنياتى ميتة". هل يمكن أن نرى "عالية" أيضا رمزا لتونس؟. فى رأى مفيدة تلاتلى السينما "لابد أن تستفيد من الاستعارات والرموز، اتفاقا مع ما يتميز به المجتمع الإسلامى من افتقار إلى التعبير المباشر"(٢٢). إن فيلم صمت *القصور* – بالنسبة لى على الأقل – يجب قراءته كلحظة أخرى من لحظات "فتور الهمة على المستوى القومي" التى كتب عنه هيلى بيجى بفصاحة فى عام ١٩٨٢(٢٣). لكن مفيدة تلاتلى لا تنهى فيلمها دون إعطائنا لمحة من أمل. فإعادة اكتشاف "عالية" للماضى مع استعادة تذكرها لقصة أمها جعلاها تحتفظ بالطفل الذى أراد منها "لطفى" أن تجهضه: "أشعر أن هذا الطفل قد غرس جذوره فى داخلى. أشعر به يعيدنى للحياة، يعيدنى إليك. أتمنى لو كانت فتاة، سأسميها "خديجة". ويبدأ مستقبل جديد، مهما كان أليما.

هوامش:

(١) Abdelkerim Gabous, *Silence, elles tournent! – Les femmes et la cinema en Tunisie* (Tunis: Cérès Editions/CREDIF, 1998), 198-210.

(٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Aucune femme cinéaste tunisienne ne vit de la réalization. Si elle n'est pas monteuse ou productrice, elle exerce un autre métier que le cinema au vit des revenues de son mari". Ibid., 33.

(٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"aider à ouvrir un dialogue entre les femmes et donner des éléments de discussionaux femmes". Selma Baccar, cited in Touti Moumen, *Films tunisiens: Longs métrages 1967-98* (Tunis: Touti Moumen, 1998), 72.

(٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"La femme artiste a du mal à trouver sa place dans notre société". Moufida Tlatli, interview, in Gabous, 157.

(٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Pour expliquer les silence qui nous entourent dans notre vie quotidiennem j'ai voulu remonter dans les temps et en trouver les causes lointaines, l'origine". Ibid., 156.

(٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"un témoignage, un cri, une oeuvre de femme pour les femmes, qu'elles soient tunisiennes ou autres … Il faut changer secouer les mentalités. De mon poste de cinéaste, j'essaie de le faire". Ibid., 161.

(٧) Moufida Tlatli, interview, *Ecrans d'Afrique/African Screen 8 (Milan, 1994): 8.*

(٨) المرجع السابق، ص ١١.

(٩) Moufida Tlatli, interview, *Sight and Sound* n.s., 5, no. 3 (London, 1995):18.

(١٠) Dinah Manisty, "Negotiating the Space between Private and Public: Women's Autobiographical Writing in Egypt", in Robin Ostle, Ed de Moor, and Stefan Aild, eds., *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature* (London: Saqi Books, 1998), 274.

(١١) Fatma Mernissi, *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Muslim Society,* rev.ed. (London: Al Saqi Books, 1985), 137.

(١٢) Tlatli 1995, 19.

(١٣) المرجع السابق.

(١٤) المرجع السابق، ص ١٨ .

(١٥) Nawal el Saadawi, *The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World* (London and New Jersy: Zed Books, 1980), 13.

(١٦) المرجع السابق .

(١٧) Tlatli, 1994, 8.

(١٨) Karin van Nieuwkerk, *"A Trade Like Any Other": Female Singers and Dancers in Egypt* (Austin: University of Texas Press, 1995), 12.

(١٩) Tlatli, 1995, 18.

(٢٠) Marnia Lazreg, *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question* (London and New York: Routledgem 1994), 140-141.

(٢١) المرجع السابق، ص ١٤١ .

(٢٢) Tlatli 1995, 18.

(٢٣) انظرى/انظر:

Hélé Béji, *Désenchantement national* (Paris: François Maspero, 1982).

١٥- أهى واقعية جديدة؟

على زووا (١٩٩٩)

لقد ثبت نفع مفهوم نورى بوزيد عن "الواقعية الجديدة" فى تحليل البطل العربى الذى نجد مثالا له فى فيلم *صفائح من ذهب*، ويقدم لنا هذا المفهوم أيضا تحليلات ثاقبة لأعمال جيل المخرجين السائد فى سينما بلدان المغرب العربى فيما بعد الاستقلال، وهم المخرجون الذين ولدوا فى أربعينيات القرن العشرين. وقد عد هؤلاء المخرجون العرب أنهم - هم ومعاصروهم فى سوريا ولبنان وفلسطين - سيتفوقون على أعمال الجيل المبكر من المخرجين المصريين، مثل توفيق صالح ويوسف شاهين، اللذين حققا تقدما مشهودا فى عملهما، لكن فى سياق صناعة السينما المصرية. وكان القادمون الجدد يعملون خارج أى نوع من هياكل الإنتاج الصناعى الشبيهة بالهياكل الموجودة فى مصر، وقد تجلت فى الواقعية الجديدة:

> الأفكار والاتجاهات الشخصية للمخرجين الهواة، الذين يختلف كل فيلم يخرجونه عن الآخر، والذين يتخذون موقفا فرديا، وفى النهاية، يشحنون الفيلم بأصالة لم تكد توجد من قبلهم[١].

وكتب نورى بوزيد أن:

> كل هذا قد أعطى الأفلام الجديدة نكهة شخصية محددة وحميمة، فحطم بذلك القوالب القديمة المتحجرة وجعل من المخرج "المؤلف" العنصر المحورى فى الفيلم[٢].

والواقعية الجديدة التى كان هؤلاء المخرجون يسعون إليها "ليست شكلا، بل مضمونا نوعيا له شكل؛ إنها تهتم بالواقع - واقع جديد"[٣].

كان لهذا المدخل وقع على عدد من الجوانب الهامة لبنية السرد الروائى فى الفيلم. وكما رأينا، شرعت الواقعية الجديدة فى "هدم الأساطير التى روج لها الأدب الكلاسيكى والسينما الكلاسيكية"(٤).

> ظهرت أنواع أخرى من الشخصيات، كلها مستمدة من النمط القديم، فبدت بذلك أصيلة. وقد تفاعلت هذه الشخصيات مع الوسيط الفنى ومع الحدث الدرامى. ولم تكن أى منها شخصية مسطحة؛ فكلها لها تاريخ، وجذور، ونقاط ضعف وقوة، علاوة على جميع أنواع التفاصيل الفردية الدقيقة. ثم غلفت كل هذه العناصر، إذا جاز لنا القول، بمشاعر المخرج نحو هذه الشخصيات وحبه لها(٥).

وارتبط البحث عن شخصية جديدة ارتباطا وثيقا بالبحث عن هوية جديدة. كما تعرضت بنية الفيلم ونمط السرد لوقع "بدأ يمتلك ديناميكية داخلية قامت بدورها على أساس مفهوم بصرى خاص ومتكامل، بدلا من أن تكون مجرد سلسلة من الجمل والمشاهد مربوطة معا"(٦). ولم يهمل المخرجون الجانب الجمالى، حيث إن الواقعية الجديدة كانت أيضا "محاولة لقول شىء جديد، بأسلوب جميل"(٧). وقد كتب نورى بوزيد فى أواخر ثمانينيات القرن العشرين معبرا عن رؤيته لمصدرى تهديد بالنسبة إلى هذه الواقعية الجديدة: أولا، تأثير تمويل الدولة ونوع الأفلام "الرسمية" التى جلبها هذا التمويل (كما حدث فى الجزائر فى عهد المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر، وثانيا، هجرة المخرجين العرب إلى أوروبا سعيا إلى العمل فى سياق جديد للإنتاج. ومن المفيد أن نعيد التفكير فى مدخل نورى بوزيد اليوم فى ضوء أحد أهم التطورات فى سينما بلدان المغرب العربى فى نهاية تسعينيات القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة، ألا وهو التمويل المعتبر الذى تمنحه الدولة فى المغرب، والذى رفع الإنتاج السينمائى إلى مستويات غير مسبوقة حتى الآن وأغرى المخرجين المغربيين بالعودة بعد أن كانوا قد أقاموا فى أوروبا، حيث تعلموا السينما وعملوا بها.

نبيل عيوش:

نبيل عيوش هو مؤلف فيلم *على زووا* (١٩٩٩)، وهو دراسة قوية لاذعة عن أطفال عشوائيات الدار البيضاء، وهو بلا شك أهم المخرجين المغربيين الشبان اليوم. لكن نبيل عيوش ولد فى باريس فى عام ١٩٦٩ لأب مغربى وأم فرنسية، ونشأ هناك، ويحمل جنسية مغربية – فرنسية مزدوجة بفضل والديه. درس نبيل عيوش فى المعهد العالى للتجارة الخارجية، وتلقى مقررات فى الدراما فى باريس. وبدأ العمل فى باريس أيضا فى الإخراج السينمائى على مستوى الاحتراف، فعمل أولا مساعدا فى عدة أدوار إنتاجية، وأخرج حوالى خمسين فيلما قصيرا من الأفلام الدعائية وأفلام الإعلانات. ما زال نبيل عيوش يعيش فى باريس، وهو يمتلك الآن شركة إنتاج خاصة به هناك. لكن نبيل عيوش حين عمل على إرساء دعائم وجوده كمخرج سينمائى فى المغرب اتبع النمط المفضل للمركز السينمائى المغربى، الذى يدير مخطط تمويل الدولة للسينما هناك. وقد أخرج عيوش ثلاثة أفلام روائية قصيرة من مقاس ٣٥ مللى فى بدايات تسعينيات القرن العشرين، أولها *الأحجار الزرقاء للصحراء* (١٩٩٢) بمنحة مالية من الدولة منحت له قبل التصوير ("وبناء على ملف الفيلم"). ثم تلقى تمويلا فى عام ١٩٩٥ لفيلمه الروائى الطويل الأول، *مكتوب*، الذى عرض بعد سنتين من هذا التاريخ وحقق نجاحا تجاريا ملحوظا فى المغرب. كان هذا الفيلم بمثابة العمل الرائد الأساسى للجيل الشاب من المخرجين المغربيين الذين ولدوا فيما بين خمسينيات القرن العشرين وستينياته، وقد بنى نبيل عيوش على هذا النجاح بإخراج فيلمه *على زووا* الذى لاقى شهرة على المستوى الدولى، والذى نجح أيضا نجاحا باهرا فى شباك التذاكر بالمغرب، وكان أنجح الأفلام وأشهرها منذ فيلم *البحث عن زوج زوجتى* (١٩٩٣) لمحمد عبد الرحمن تازى.

حقق فيلم مكتوب نجاحا باهرا وسط مشاهدى السينما فى المغرب، لكن صيغة التشويق شبه الهوليودية التى اتخذها لم تحقق إلا نجاحا محدودا. لكن عيوش وضع نفسه بالكامل بفيلم *على زووا* ضمن التيار السائد فى إخراج الأفلام بالمغرب. وعلى الرغم من أن ذلك التيار له هوية متعددة الوجوه، فإن من سماته الهامة اتخاذه لمدخل واقعى لتناول المشكلات الاجتماعية، وكان هذا المدخل يحظى

دوما بتمويل من الدولة بشكل مستمر. بدأ هذا المدخل على استحياء بفيلم *شمس الربيع* الذى أنتجه المركز السينمائى المغربى للطيف لحلو فى وقت مبكر يرجع إلى عام ١٩٦٩، لكنه وصل إلى أقصى ازدهار له مع الدراسات الاجتماعية عن الفقر فى المناطق الحضرية التى أجريت فى ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته، بتمويل من الدولة أيضا، والتى أخرجها المخرجون من أمثال جيلالى فرحاتى، وحكيم نورى، ومحمد عبد الرحمن تازى. توجد أيضا خطوط موازية لإخراج أفلام ذات قضية سياسية تستخدم أيضا أسلوبا واقعيا، من أمثلتها الأفلام المبكرة لسهيل بن بركة، لاسيما *ألف يد ويد* (١٩٧٢) و *لن تقع حرب البترول* (١٩٧٤)، وأيضا المدخل التسجيلى الذى استخدمه أحمد المعنونى، ومن أمثلته فيلمه الروائى الطويل الأول *الأيام، الأيام* (١٩٧٨).

وعلى الرغم من أن أبطال تازى ضحايا، فإنهم دائما بالغون عاقلون، مثل سائق الشاحنة فى فيلم *عابر سبيل* (١٩٨١) الذى يتعرض باستمرار للإيذاء والظلم بسبب طيبته، والمرأتان التى لم يمكن لصداقتهما أن تنقذهما من تحيز المجتمع المحلى ضدهما وكراهيته لهما فى فيلم *باديس* (١٩٨٨). وعلى العكس، أجرى كل من جيلالى فرحاتى وحكيم نورى دراسات عن الأطفال والنساء الشابات الذين تتعرض حياتهم للتدمير. ورغم أن فيلمى *عرائس من قصب* (١٩٨١) و *شاطئ الأطفال المفقودين* (١٩٩١) لجيلالى فرحاتى يفصل بينهما عقد من الزمان، ينظران كلاهما فى حياة الفتيات الصغيرات الهشة والتى يدمرها المجتمع الذى لا يكترث بهن. لا تستشرف "عائشة" ولا "مينا" أية حياة ذات معنى خارج قيد الزواج، علما بأن "عائشة" تزوجت وهى طفلة، وحملت فور أن أتتها الدورة الشهرية، ثم نبذتها عائلة زوجها بعد موته، و"مينا" توفى حبيبها وتركها حبلى، وعذبتها امرأة أبيها التى تكرهها. أما فيلم *الطفولة المغتصبة* (١٩٩٣) لحكيم نورى فيتناول قصة لا تقل ألما عن هذين الفيلمين، حيث يتناول النمط المزدوج لحياة "رقية"، إذ باعها ذووها لتعمل بخدمة المنازل وهى فى العاشرة من عمرها، ثم تعرضت للإغواء ثم هجرها حبيبها فى مراهقتها، ولم يكن أمامها بد من أن تنتهى إلى العمل بالدعارة.

يبدى كل من المخرجين اهتماما عميقا بحياة شخصياته، لكن أيا منهما لا يملك حلا. ينكر فرحاتى أى تظاهر بتقديم حلول فى فيلم *عرائس من قصب*: "أريد أن أعرض بقدر إمكانى واقعا أعيشه بنفسى، حتى ولو كان هذا الفيلم عن النساء ... وأن أقول أن مشكلة المرأة ليست استثناء، وأن النضال يشملنا كلنا"(٨). يتفق هذا المدخل كثيرا مع مدخل حكيم نورى، الذى يكتب الناقد المغربى أحمد عرايب عن أعماله كمخرج أنها "نوع من السينما التى تقدم الواقع، التى يتجلى فيها الواقع فى عمل المخرج، الذى يكون المشاهد الشاهد الرئيسى عليه ... وأفلامه تثير قلقنا أحيانا بسبب المرارة الناتجة عن الواقع الذى يقوم على الظلم وعدم المساواة اللذين ينقدهما حكيم نورى بشدة وشجاعة"(٩).

على زووا:

يفتتح فيلم *على زووا* بأسلوب يثير قلقنا بعض الشىء، إذ نسمع صوت "على" آتيا من خارج الكادر يتحدث عن حلمه الخاص بجزيرة تشرق عليها شمسان، ويشرح طموحه للعمل بحارا، ويكذب بشأن حياته التى يعيشها كـــ "على ذو الأسنان المصنوعة من الصلب"، إذ يجر السيارات بأسنانه، كما هجر بيته لأنه سمع أمه خلسة وهى تخطط لبيع عينيه. وأخيرا ندرك أن هذه مادة إخبارية تليفزيونية تصورها امرأة من مراسِلات التليفزيون، ونرى "عليا" الذى يبلغ الخامسة عشرة من عمره محاطا بالكثير من أطفال الشوارع الذين يشاركهم الحياة. وتنتهى هذه المجموعة من المشاهد بلقطة قريبة جدا لـــ"على" ينظر إلينا مباشرة. يتردد فى هذه الافتتاحية صدى التجربة الأولى لعيوش خلال شهور إجراء بحثه من أجل الفيلم، وقد بدأت هذه التجربة حين أخذ عيوش كاميرا فيديو إلى الخرابة التى يتجمع فيها الأولاد. يقول عيوش: "أخرج الأطفال أدوارهم هم أنفسهم على الفور، بقولهم كل ما يعنّ لهم ... إنهم يعرفون كيف يعطون المجتمع ما يتوقعه منهم من حيث "نزعة البؤس". وقد نوى الفيلم أخذ اتجاه آخر"(١٠).

كل أدوار الأطفال فى الفيلم يلعبها أيتام ولقطاء فعليون قابلهم نبيل عيوش بتوسط من د. نجاة مجيد، التى أسست جمعية "بيتى" منذ ست سنوات سابقة لرعاية أطفال الشوارع في الدار البيضاء. وترى د. نجاة مجيد أن الجمعية قد خاطرت حين شاركت فى المشروع، "حيث إنه كان من المهم لهم [الأطفال] ألا يروا الفيلم على إنه الملاذ والمفر، بل أكدت على إنه ليس إلا مرحلة انتقالية لا يمكن قياس عواقبها إلا بعد مرور سنتين"(١١). وعلى رغم من أن الأطفال قد أسهموا بشكل كبير فى الفيلم من خلال أدائهم للأدوار، وأن مشاهد معينة من الفيلم قد ارتجلت فى أثناء التصوير، فإن البنية العامة للفيلم كانت مكتوبة فى السيناريو قبل التصوير، وقد كتب هذا السيناريو نبيل عيوش وناتالى سوجون، بمساعدة كاتب فرنسى آخر هو فيليب لامبلين، وقد أعد النسخة العربية وكتب الحوار كاتب الدراما المغربى يوسف فاضل (الذى قام بالعمل نفسه فى فيلم مكتوب). وقد اتبع عيوش هذه الاستراتيجية عن وعى، إذ يقول: "كنت أعرف أن علىّ أن أعمل مع هذا العالم غير المنظم عن طريق بناء رواية. وكان هذا يعنى أن أُدخِل هؤلاء الأطفال فى بنية منظمة"(١٢).

السمة المميزة لمجمل هذه البنية هى التفاعل بين الحلم والواقع. حين يتحدث "على" فيما بعد مع أقرب أصدقائه "كويتا"، وحيث يختلط حلمه بالجزيرة بفرصة العمل التى تطرأ له على متن قارب فى الحياة الواقعية، وهى فرصة قدمها له صياد سمك ودود. وبوصلته، التى يعدها أثمن ممتلكاته، تلعب دورا مزدوجا شبيها، فهى تريه مواقع الشمال والشرق، لكنها أيضا تحمله "مباشرة إلى جزيرته". وتتحطم كل هذه الأحلام والطموحات بقسوة على صخرة الواقع، إذ يتعرض "على" ومجموعته الصغيرة المكونة من ثلاثة من الرفاق الأصغر منه سنا ("كويتا"، و"عمر"، و"بوبكر") لهجوم من العصابة التى انسلخوا عنها. لهذه العصابة نشيد يقول "ما الحياة؟ ما هى إلا نفايات"، وقائدها هو "ديب" الشرير، رغم انخفاض نسبة نكائه (يقوم بدور "ديب" واحد من الممثلين المحترفين القلائل الذين مثلوا فى هذا الفيلم، وهو سعيد تاغماوى، الذى سبق له أن لعب دور بطولة فى فيلم *الكراهية*، وهو دراسة لضواحى باريس لقيت حفاوة عند عرضها، وأخرجها ماتيو

كازوفيتش). ويصاب "على" بضربة حجر فى الفوضى التى صاحبت الزحام، فيسقط صريعا. ولا يستطيع رفاقه الثلاثة الصغار تصديق ما حدث – "فالحجر لا يقتل الإنسان – كالكلب" – وينامون مع جثمانه، متوقعين منه أن يستيقظ. لكن كان عليهم مواجهة الحقيقة فى الصباح التالى، فيغسلون الجثمان، ويخفونه حين تداهمهم الشرطة. ويعلن "كويتا" أنهم يجب أن يدفنوا "عليا" بما يليق بمقامه، "كالأمير"، ويخصص الثلث الأوسط من الفيلم للجهود التى بذلها الثلاثى لفعل ذلك. وهكذا، على الرغم خمن أن "عليا" يموت فى زمن مبكر جدا من الفيلم، فإنه يظل مهيمنا على السرد الروائى من خلال هذا الاهتمام بدفنه. وبنهاية الفيلم، يصير "على" رمزا أسطوريا بالنسبة للصبيـــة الثلاثة. ولأحـــلام "على" الأهمية نفسها، وإن كانت مثيرة للـــجدل – وخاصة قصته عن الجزيرة ذات الشمسين – إذ تظهر هذه الأحلام من حين إلى آخر فى الفيلم على شكل مشاهد بالرسوم المتحركة الشبيهة برسوم الأطفال. يرى بعض النقاد أن هذه المشاهد تضفى صبغة عاطفية على السرد الذى كان يجب أن يكون ذا أسلوب واقعى خشن. لكن القصة واقعية جدا بالنسبة للأطفال: فحيث إن "عليا" كان أميرا، فلابد أن قصصه حقيقية. فلو فهمنا هذه الرسوم المتحركة – هى وسلسلة المشاهد الموازية التى تصور أشواق "كويتا" – على أنها صور تمثيلية لكيفية تخيل الأطفال أنفسهم لهذه القصص، لصارت مشاهد درامية مضبوطة تشكل جزءا من المنظور المزدوج للفيلم.

والقسم الأوسط من الفيلم يقع منه موقع القلب، فهذا الجزء يتتبع محاولات ثلاثى الصبية لدفن "على" بطريقة تليق بمقامه، وفى هذا الجزء من الفيلم تتضح على نحو خاص فوضى حياة هؤلاء الصبية، التى يسودها شم الكُلّة [وهى نوع من الصمغ]. وعلى الرغم من أنهم جميعا ضحايا للمجتمع بالقدر نفسه، فإن شخصياتهم مختلفة. فـ"كويتا" متأمل وجاد، وهو القوة المحركة لمشروع دفن "على" دفنا كريما، وهو يسير على درب "على" بتخيله لحياة أفضل وكفاحه للبدء فى إعادة دمج نفسه فى المجتمع، رغم أنه يعود لشم الكُلّة فى أوقات الشدة، مثله مثل الآخرين. أما "عمر" فلا يبدو أن لديه الكثير من مثل هذا الوعى، وهو يتورط باستمرار فى أعمال العنف، وحين تضربه عصابة "ديب"، يتهم "كويتا" بالتخلى عنه ويهدده

بزجاجة مكسورة. ويبدو أن "عمرا" هو أكثر رفاقه استغراقا فى إدمان المخدرات. و"بوبكر" هو أصغرهم، وهو دائما ما يتبع خطى الاثنين الآخرين، ويشعر باليأس حين يتعاركان، لكنه يستسلم لنوبات من الحماس العارم حين يحدث أى شىء إيجابى، مهما صغر. يشعر "بوبكر" فى وقت ما أن رفاقه يهملونه ويعبر عن رغبته فى الموت حتى يهتموا به، كما فعلوا مع "على". لقد استخلص نبيل عيوش من الممثلين الثلاثة غير المحترفين أداء لا نملك إلا أن نقول إنه مدهش تماما.

يحاول الصبية الثلاثة جلب المال بأية طريقة، بالسرقة، أو ببيع السَجائر، أو التجول لبيع قلائد يصنعونها بأنفسهم من الأصداف، لكنهم ينفقون كل ما يكسبونه فورا على شراء الكُلّة. وحين يزور "عمر" أم "على" لا يمكنه منع نفسه من سرقة العملات التى رآها فى منفضة السجائر. وحين يقابلون شخصا أضعف منهم يعتدون عليه، مثل "نور الدين"، بائع السجائر الصغير الذى يرغب فى أن يُعرَف باسم "ونستون"، تيمنا بماركة سجائر. تمر على هؤلاء الصبية لحظات من الدفء، والفكاهة، والضحك، لكن ولاءهم لبعضهم البعض دائما ما يتحول، وتوجد لحظة من العنف المجانى (حين يكاد "عمر" يذبح "كويتا"). وفى بعض الأحيان يهيمون أيضا فى عوالم خاصة، لاسيما "كويتا"، الذى اكتسب ذائقة "على" للحلم بالأسرة المحبة التى رآها فى صورة كانت فى محفظة سرقها من تلميذة، كما يحلم بالهروب، الذى ترمز له البوصلة التى ورثها عن "على". الصبية الثلاثة فى حاجة مؤثرة للحب والعطف، فهم يخترعون دائما أسرا غير موجودة (عما أو خالا، أو خطيبة ...). ونرى "بوبكر" – الغافل عن الأخطار التى نعى وجودها – فى مشهد منفذ بغاية الجمال وهو مبتهج حين تظهر له دمية فى نافذة شاحنة مهجورة كان يلعب فيها، ليكتشف أنها ليست إلا دمية مربوطة بعصا "ديب". والفيلم يعطى تلميحات فقط عما حدث بعد دخول "ديب" إلى الشاحنة. أما "كويتا" فيقذف بكلب ودود مرتين من أعلى السلالم، لكنه يستغرق فى نوم آمن حين يلف الكلب نفسه حول عنقه. و"عمر"، الذى صار تقريبا ابنا بديلا لأم "على"، يفتح لها قلبه استجابة لانفعالاتها التى تجعلها راغبة فى الاستماع لكيفية موت "على"، لكنها ترفضه حين يحاول احتضانها.

يخيب سعي الثلاثي في جهودهم بخصوص الدفن، إذ يكتشف "كويتا" أن جثة "على" بدأت تتعفن في الحفرة التي أخفوها فيها. عند هذه اللحظة، يظهر "حامد" على ساحة الأحداث، وهو صائد السمك الذي رأيناه يبحث عن "على" والذي قابله "كويتا" في الميناء. ينظم "حامد" صفوف الصبية لتغطية الجثمان بالثلج، وفي اليوم التالي يبدأ في إعداد القارب الذي سيصير تابوت "على". كان الصبية يريدون مساعدة "حامد"، لكنهم ينجذبون للعودة لشم الكلّة وللاتجاه نحو عصابة "ديب". يرتدي "كويتا" الآن قميص "على"، ويزداد شبها ببطله، فينجح في مواجهة "ديب"، ويستعيد ساعة "على"، ويقود الاثنين الآخرين بعيدا عن عصابة "ديب" مخترقا بهما صفوف أفراد العصابة المتكتلين. ونعود إلى رصيف الميناء، لنراهما يهبطان في حفرتهما، مستخدمين أعواد الثقاب لينظرا مرة أخرى إلى صور جزيرة "على" ذات الشمسين التي رسمها على الجدران. ولا يدركان إلا فيما بعد أن جثمان "على" قد اختفى من الحفرة. وقد اهتم "حامد" بذلك أيضا، وسمح لهما بقضاء الليل على قاربه، حيث باتا ينظران إلى النجوم ويحكيان لبعضهما البعض قصصا عن الأمير "على". وفي اليوم التالي يزوران شقة والدة "على" ويسمعان مصدر قصص "على" عن جزيرته، وهو شريط مسجل عليه قصص خرافية كانت أم "على" تستخدمه لتساعده على النوم. ويجدانها أخيرا، وتصحبهما في تاكسي إلى رصيف الميناء، حيث تحدث آخر المواجهات في الفيلم. ويشعر "ديب" وعصابته بالحرج – إلى درجة أنهم يعجزون عن إنشاد نشيدهم– حين يبحر الولدان مع "أم على" لدفن "على" في البحر، شأن أي بحار حقيقي، ما لم يكن شأن أي أمير.

عالج السرد في فيلم *على زووا* الأطفال الذين ظهروا فيه بحب، لكنه لم يبذل أدنى محاولة لإخفاء الخراب الشامل الذي تمثله حياتهم. في الفيلم لحظات يصور فيها تعامل الأطفال مع عالم الواقع بدقة خشنة، مثلما حين ذهب "بوبكر" إلى متجر للبحث عن مسامير، فناداه صاحب المتجر فورا وقذف أمامه بعلبة من الكلّة بشكل عابر. عدا ذلك، كان الراشدون أقل إقناعا بمراحل. فأم "على" (التي لعبت دورها شقيقة المخرج، وهي الممثلة آمال عيوش) عاهرة جميلة جدا صورها الفيلم في صورة شديدة الرومانسية، ويبدو أن واقع حياتها البائس لم يؤثر فيها، فبالتالي لم

تؤمن تماما بأحلامها وشعورها بالضياع. أما "حامد" فهو شخصية أضفيت عليها صبغة نموذجية تماما، فهو يأتى بالحلول من السماء، يحل مشكلة الدفن، ويجعل الفيلم ينتهى بنغمة متفائلة (فربما يهرب "كويتا" نفسه). لا يتضح تماما لماذا تصرف "حامد" على هذا النحو، هل ربما كان هذا لإحساسه ببعض المسئولية عن انهيار حياة "على"، مما أثاره للمواجهة التى أدت إلى موته؟. لا شك أن نهاية الفيلم تخفف من وقعه على المشاهد، لكنها توضح أن الفيلم مبنى بعناية شديدة. لقد حلت جميع المسائل الكبرى التى بالحبكة، إذ نرى "كويتا" يثبت نفسه أمام "ديب" ويكتشف مصدر جزيرة "على". ومع وصول السرد إلى ذروته، تعلو الموسيقى، ويكتمل اللحن الجارى على مشهد رصيف الميناء، وهو الذى كان قد قطع ثلاث مرات قطعا حادا بشكل مبهم، إذ يتم مع مشاهدتنا للقارب وقد أبحر فى البحر. ثم تنتهى الرسوم المتحركة بلقطة لـــ"على" وصديقته الجميلة على جزيرته، فى صورة ثابتة كان "علي" قد رسمها على جدران القبو، يلى ذلك مزج على إظلام (فيد آوت) بينما تغادر الكاميرا القبو وتستمر فى لقطة مركبة جدا لميناء الدار البيضاء تسطع عليه شمسان بشكل جلى، والمشهد مصحوب بصوت آت من خارج الكادر، هو صدى الحوار الذى سمعناه فى المشهد الافتتاحى، الذى يتحدث فيه "على" عن طموحه لأن يصير بحارا.

ومما يدل على جودة هذا الفيلم أننا إذا بحثنا عن فيلم شبيه به لنقارنه به لا نجد إلا التحفة الإسبانية للوى بونويل، ألا وهى فيلم *الصغار والملعونون* (١٩٥٠)، وهو أيضا فيلم يبحث فى مصائر أطفال العشوائيات، ويستخدم مزيجا من الممثلين المحترفين وغير المحترفين. كما أن التعليق المكتوب على المشهد الافتتاحى لفيلم بونويل كان يصلح تماما لفيلم عيوش، مع استبدال الدار البيضاء بالمدينة الإسبانية بصفتها إحدى المدن الحديثة الضخمة التى

> تختفى خلف أبنيتها الفاخرة مناطق بائسة، تؤوى أطفالا، دون شروط صحية ولا مدارس، فهى أماكن تفرخ منحرفى المستقبل. يحاول المجتمع علاج هذا الجرح الاجتماعى، لكن نتائج جهوده محدودة جدا ... هذا هو السبب فى أن هذا الفيلم مبنىّ على أحداث حقيقية. الفيلم ليس متفائلا، وهو يترك حل المشكلة لقوى المجتمع المتقدمة[١٣].

ومن الروابط ذات الأهمية المماثلة استخدام الفيلم لمشاهد الأحلام. وكما لاحظ آدو كيرو، "اكتشف لوى بونويل بفيلم العصر الذهبى واقع الحياة اليومية بأسلوب سريالى"، وكان فيلم *الصغار والملعونون* بداية سلسلة من الأفلام التى "يظهر فيها ما هو سريالى تحت سطح ما هو واقعى"(١٤). فى فيلم *الصغار والملعونون* مشهد لا ينسى، وهو حلم يتخيل فيه الشاب "بيدرو" أما حنونة تقدم له نصف بقرة، فيخطفه منه "جايبو" الشرير. كما نرى آخر رؤية يراها "جايبو" لنفسه. وربما ازداد ارتباط هذا الفيلم بفيلم *على زووا* لو كان المنتج قد سمح لبونويل بتحقيق طموحه فى

> وضع بعض الصور العجيبة التى لا تظهر على الشاشة إلا فى لمحة خاطفة لبرهة وجيزة، تكفى بالكاد كى يتساءل المشاهدون عما إذا كانوا قد رأوها فعلا أم لا. فمثلا، حين يتتبع الصبيان الرجل الكثيف عبر قطعة أرض، يمران بمبنى ضخم ما زال تحت الإنشاء. أردت أن أضع أوركسترا من مائة عازف على السقالة، يعزفون بلا صوت(١٥).

وبالنسبة لعيوش "أحلام اليقظة جزء من الواقع أيضا"، خاصة فى حالة فيلم *على زووا*، حيث "يحلم الأطفال بالانتماء الذى يربطهم بالواقع المادى، مثل امتلاك سيارة، وبيت، ومسكن، وقارب. إنهم يحلمون بما هو واقعى، أو بالأمل فيما هو واقعى". وحين كانوا يشمون الكلّة، "كانوا ينظرون إلى هوائيات التليفزيون ويحكون لبعضهم قصص الأفلام. ولا مناص من الاعتراف بأن العنف ليس الشىء الوحيد فى حياتهم"(١٦). يصدق هذا بالذات على "كويتا"، الذى حين يسرق من التلميذة ابنة الطبقة المتوسطة، يجد صورة لها مع والديها، وهم مبتسمين، فتصبح هذه الحياة الأسرية الطبيعية حلمه الذى يؤلف عنه القصص، ونجد قرب نهاية الفيلم إشارة إلى أنه ربما يكون الوحيد من بين الثلاثة الذى قد يتمكن من إعادة دمج نفسه فى المجتمع.

يبلغ نبيل عيوش من العمر أربعة وعشرين عاما ويمثل جيلا جديدا من مخرجى السينما فى بلدان المغرب العربى، فهو أصغر سنا من نورى بوزيد، ومن الواضح أنه أدخل صوتا جديدا فيما يتعلق بمفهوم الواقعية الجديدة عند بوزيد. إن

هذا الفيلم الذى أنتجته شركة إنتاج تقع فى باريس بتمويل من الدولة المغربية يلقى نظرة على مدينة الدار البيضاء، وظروف الإنتاج هذه لم تمنع الفيلم من تقديم وجهة نظر شخصية قوية وشفافة عن الفقر، والحرمان، وغير ذلك من المشكلات الاجتماعية الموجودة فى الدار البيضاء. إنه حقا مزيج من بحث دقيق واستخدام ممثلين غير محترفين، مع سيناريو كتب بعناية وشكلت حبكته بوعى مما جعل فيلم *على زووا* يتميز بقوة خاصة. إنه ليس فيلما تسجيليا محايدا عن الفقر كما يرى من بعيد، لكنه فيلم روائى لمخرج مؤلف ينجح فى تحقيق الأصالة من خلال اقترابه الوثيق من موضوعه. وقد كان أهم مطلب، لنبيل عيوش أثناء التصوير: "لا تكذب أبدا على نفسك، ولا عليهم"(١٧). وقد نجح فى هذا، وقد كان الفيلم ليستفيد من التخفيف من بعض جوانبه، وكتم العنف أحيانا، لكن الفيلم أمين تماما فى تصوير حياة ناس لا يملكون إلا القليل من الأمل. لكن الشخصيات، رغم ذلك، ليست مجرد ضحايا لا حول لها ولا قوة. فللشخصيات ماضيها، وصداقاتها، ومواضع فشلها، وأحلامها، فهى من ثم يمكنها أن تشغلنا عاطفيا كمشاهدين، رغم أن الهزيمة مصيرهم، على حد قول نورى بوزيد.

هوامش:

(١) Nouri Bouzid, "New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Concious Cinema", in Ferial J. Ghazoul, ed., Arab Cinematics: Toward the New nd the Alternative, *Alif* 15 (Cairo, 1995): 247.

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٤٩.

(٤) المرجع السابق.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٤٨-٢٤٩.

(٦) المرجع السابق، ص ٢٤٨.

(٧) المرجع السابق، ص ٢٥٠.

(٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"J'ai voulu montrer le plus possible, une réalité que je vis moi aussi, méme si c'est un film de femme ... dire que le probléme de la femme n'est pas chose exceptionelle et que c'est un combat qui nous concerne tous." Jilalli Ferhati, interview with Abdou B. and Moulay Brahimi, *Les Deux Ecrans 47-48* (Algiers, 1982): 27.

(٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"un cinema-vérité où l'effort du cinéaste consiste à refléter fidélement cette réaalité don't le principal témoin est le spectateur. ... ses films dérangent parfois par l'inéfalité que Noury dénonce courageusement". Ahmed Araib and Eric de Hullessen, *11 était une fois ... Le cinema au Maroc* (Rabat: EDH, 1999), 67.

(١٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Les gosses se sont immédiatement mis en scéne, me raccontant n'importe quoi. ... Ils savent donner à la société exactement ce qu'elle attend d'eux en termes de misérabilisme. Le film avait envie d'aller ailleurs." Nabil Ayouch, interview, *La Libération* (Paris, 21 March 2001), 42.

(١١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Il ne fallait absolument pas qu'ils envisagent ce film comme une planche de salut, mais comme une phase de transition don't on ne mesurera les conséquences que dans deux ans." Dr. Najat M'Djid, cited in Phillipe Azoury, "Ne Jamais se mentir, ni leur mentir," *La Libération* (Paris, 21 March 2001), 42.

(١٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Je savais qu'il me fallait fonctionner avec cet univers déstructuré en bâtissant une fiction. Ça revenait àemmener ces enfants dans une structure." Ayouch, 42.

(١٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"cachent drriére leurs imposants édifices des foyers de misére abritant des enfants mal nourris, sans hygiéne ,sans école, pépiniéres de futurs délinquents. La société essaie de guérir cette plaie sociale, mais le résultat de ses efforts est trés limité ... C'est pour cela que ce film s'inspire de faits réels . Il n'est pas optimiste et laisse la solution du probléme aux forces progressistes de la société/" Luis Buñuel, "Los Olvidados," *L'avant-Scéne du Cinéma 137* (Paris, 1973): 7.

(١٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Avec l'Age d'or, Buñuel découvrait la réalité quotidienne dans le surréel ... la surréalité apparaît sous le reel." Aso Kyrou, *Luis Buñuel* (Paris: Editions Seghers, 1962), 43.

(١٥) Luis Buñuel, *My Last Breath* (London: JonathanCape, 1984), 199-200.

(١٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"l'onirisme tient aussi de la réalité. ... Ils ont des rêves d'appartenance à la réalité matérielle: avoir une voiture, un foyer, une maison, un bateau. Ils rêvent au réel, à une promesse de réel ... ils fixent les antennas paraboliques et se racontent des films, Il faut admettre qu'il n'y a que la violence dans leur vie." Ayouch, 42.

(١٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Ne jamais se mentir, ni leur mentir." Ibid.

الخلاصة

لقد عشنا منذ ستينيات القرن العشرين فى عالم وبيئة إعلامية تتسارع فيهما معدلات العولمة. بل صارت العولمة المعيار الذى يقيس به الناس الآن هوياتهم الفردية والقومية ويحددونها وفقا له. إن سهولة منال قنوات الاتصال المتعددة وأنواع وسائل الإعلام المحلية والعابرة للقوميات، وتهجير عدد لم يسبق له مثيل من الناس قد وضعنا أمام تحدٍ لما تلقيناه من أفكار عن الثقافة والهوية القومية، والسينما القومية وأجناسها، ورؤية المؤلف وأسلوبه، وتلَقّى الأفلام، وتعبيرها عن حياة الجماعات البشرية.

حامد نفيسى[1]

السينما القومية فى ستينيات القرن العشرين:

لقد رددت الهياكل السينمائية التى أقامتها دول المغرب العربى حديثة الاستقلال صدى الماضى الاستعمارى إلى درجة مذهلة. فالمركز السينمائى المغربى الذى أنشئ فى عام ١٩٤٤ لخدمة احتياجات الحماية الفرنسية، استمر محور اهتمام السينما المغربية حتى يومنا هذا. بل إن مجموعة الأفلام القصيرة التى أنتجها المركز فى العقد الأول أو نحو ذلك كانت لا تكاد تتميز عن أفلام عهد الاستعمار الكولونيالى، بغض النظر عن حلول المخرجين المغربيين محل أقرانهم الفرنسيين. كما اعتمدت الأفلام الروائية الطويلة المغربية فى بداياتها على خبرة المخرجين الأجانب. وفى كل بلد من بلدان المغرب العربى الثلاثة، سبق إخراج أول الأفلام القومية إنتاج فيلم روائى لمخرج أجنبى، مثل: فيلم *سلام حديث العهد* (١٩٦٥)، الذى أخرجه المخرج الفرنسى جاك شاربى فى الجزائر، وحميدة

(١٩٦٦)، الذى أخرجه جان ميشوه - مايان فى تونس، وفيلم معروف باسمين: *طريق الكيف، و الوعى بالمخدرات* (١٩٦٦) أخرجه فى المغرب ن. زانكين، وهو مخرج من أصل إسبانى (وكثيرا ما يذكر اسم محمد ب. ع. تازى باعتباره مساعد المخرج وكاتب السيناريو لهذا الفيلم). أما أكثر ما يثير الدهشة هو الاستمرارية من حيث الإخراج فى الجزائر، حيث تعتبر السينما قد ولدت - حرفيا - فى خضم الكفاح من أجل التحرر، الذى مات فيه عشرات الآلاف من البشر. هنا، تتطابق أقسام واهتمامات هياكل صناعة السينما الوطنية بالضبط مع الهياكل النظيرة تحت الاستعمار الكولونيالى الفرنسى. وكما يوضح لطفى محرزى فى دراسته المعنونة *السينما الجزائرية*، فإن شبكة التوزيع الريفية الثورية المرتقبة لمركز توزيع الأفلام السينمائية بالجزائر "الأتوبيس السينمائى" ما هى إلا صورة طبق الأصل من شبكة الدعاية الكولونيالية (خدمة التوزيع السينمائى بالجزائر)[٢] ، والهيكل الجديد الذى أنشئ من أجل الإنتاج فى المستقبل (المركز القومى الجزائرى للسينما) استلهم المركز القومى للسينما بفرنسا[٣].

وقد أنشأت كل سينما من سينمات البلدان الثلاثة أسلوبها وسماتها المميزة الخاصة، التى لاحظها فريد بوغدير بأسلوب ساخر ظريف فى عام ١٩٨١:

- السينما الجزائرية أو كرامة المهانين: لقد أصر المخرجون الجزائريون على القول: "كنا شعبا عظيما. لو وضعتم ثقتكم فينا لبنينا جبالا. إنى أردد فى فيلمى ما تقوله حكومتى ... لأنى لنوى أن أدفعها، لو أمكن، لتصير أكثر تقدما".

- السينما المغربية أو الشكوى الصامتة: يحتج المخرج المغربى قائلا: "إنى أختنق، إنى أختنق، إننا نعيش فى القرون الوسطى ... كيف يمكننى دفع هذه الجدران عنى؟ أريد هواء، هواء! لو أمكننى فقط أن أتكلم! وإلى أن يتحقق ذلك، فعليك أيها المشاهد فك طلاسم ما أقدمه لك".

- السينما التونسية أو طلب الحقيقة: يقول المخرج التونسى: "كذب، كله كذب. هاكم الحقيقة، حقيقة الهجرة، والسياحة، والهجرة من الريف، والكفاح الوطنى، ووضع النساء. أنا أزيل الغشاوة عن هذه الموضوعات ... أنا أصنع سينما مضادة للتيار.

لا أملك إلا القليل من حرية التعبير لكنى أتكلم. لو أنى استطعت فقط أن أقول أكثر! آه لو توفرت لى الوسائل! لو حدث هذا لتكلمت عن نفسى أيضا. لكن من أنا؟ يتيم يبحث عن وجهه. أى وجه؟ توجد وجوه كثيرة. انتظرنى، إنى أبحث، أبحث، أبحث ...(٤).

وقد حددت الدولة للمخرجين اتجاههم بدقة عند دخولهم ساحة صناعة السينما. فلو كانوا جزائريين، لكان عليهم أن يسعوا للتوظف كعاملين فى الدولة – بما يتضمنه ذلك من قيود معينة. وفى المغرب وتونس، كان السبيل الوحيد أمام المخرجين نوعًا من السينما "الفنية" المستقلة ذات الميزانية الضئيلة. من الواضح أن تحكم السلطات الجزائرية فى المخرجين كان تحكما تاما، لكن المخرجين فى تونس والمغرب واجهوا أيضا ضغوطا رقابية مشددة. ففى تونس، واجه نورى بوزيد طلب الرقابة بقطع أربع عشرة دقيقة من فيلمه الثانى، *صفائح من ذهب*، لكن بعد مفاوضات استمرت عاما، أنقصت الرقابة القطع المطلوب إلى خمس وثلاثين ثانية فقط لا غير. وكما كتب نورى بوزيد بامتعاض ساخر، "إننا يمكن أن ننظر إلى زوجين أجنبيين، لكن لا يحق لنا أن ننظر إلى أجساد العرب وهم يمارسون الجنس."(٥) أما فيلم *الأبواب المغلقة* للمخرج المغربى عبد القادر لاجطع الذى تأخر عرضه بالفعل بسبب إفلاس الفرنسى الذى شارك فى إنتاجه، فقد واجه معركة طويلة مماثلة مع الرقابة، التى طلبت قطع فى أربعة مشاهد. وكما قال المخرج، "بعد عام من الحرب العقيمة، اضطررت للاستسلام والقبول، مكسور النفس، اضطررت إلى عرضه بشكل مشوه فى أبريل ٢٠٠٠، وحتى عندئذ، رفضت عدة دور عرض سينمائى وضعه ضمن برامجها، بحجة أنهم لا يريدون تسبيب صدمة لجمهور العائلات"(٦).

كانت نتيجة الوضع السياسى والرقابى أنه لا يمكن صنع سينما سياسية مضادة، ولم يتمكن سوى مخرجين اثنين فقط من الحصول على ميزانية كبيرة حقا لإخراج أفلام بمستوى إنتاج عالمى، هما المخرج المغربى سهيل بن بركة، والمخرج الجزائرى محمد لاخضر حمينة، ومن المدهش أن الاثنين كانا فى وقت من الأوقات رؤساء مؤسسات السينما القومية فى بلديهما. إن حدود سينما العالم

الثالث وطموحاتها كما وضحها ويمال ديساناياكى بالنسبة للسينما الهندية تنطبق تماما على سينما المغرب العربى. فالمخرج "لا يتخلى تماما عن المتطلبات التجارية، لكنه يسعى لاستكشاف أوجه خبرات أهل بلده من خلال فن ذى إرادة ومن خلال عوالم فكرية قابلة للمعالجة بشكل جمالى". أما السينما الفنية نفسها، "فكثيرا ما تسعى لنقد الدولة القومية، ومؤسساتها، ومختلف خطاباتها الاجتماعية، والسياسية، والثقافية"(٧).

لعبت الدولة دورا كبيرا فى تشكيل الإنتاج السينمائى للمغرب العربى. وقد تأسس احتكار الدولة بعد الاستقلال فى كل من البلدان الثلاثة فى شكل وزارة الإعلام والثقافة، فى هيئة المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر، والمركز السينمائى المغربى فى المغرب، والجمعية التونسية المجهولة لإنتاج ونشر السينما فى تونس. وقد تحكمت هذه الهيئات فى استيراد الأفلام وتوزيعها وعرضها، علاوة على تحكمها فى إنتاجها. وتولت هذه الهيئات وظيفة الرقابة، وتحكمت فى دخول الناس إلى العمل بالمهن السينمائية، وفى زمان ومكان الحصول على دعم من الدولة للإنتاج السينمائى، كما كانت هذه الهيئات توزع الأفلام أيضا.

يتضح قصور هذه الهيئات عموما فى التعامل مع مسئولياتها المتعددة فى صفقات الإنتاج المشترك الأوروبى الضخمة التى عقدتها جميع هذه الهيئات فى سبعينيات القرن العشرين وما تلاها، لكننا نقول لوجه الإنصاف إن المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر قد عقد صفقة تمويل مشترك لثلاثة أفلام كبرى ليوسف شاهين فى نهايات سبعينيات القرن العشرين، وأيضا لفيلم *عزيزة* (١٩٨٠) للمخرج التونسى عبد اللطيف بن عمار، أما المركز السينمائى المغربى فعقد صفقات إنتاج مشترك مدهشة فى تسعينيات القرن العشرين مع مخرجين من مالى، وساحل العاج، وتونس.

وتظهر فى تجربة المغرب بعض الصعوبات التى تكتنف تنظيم المخططات المناسبة لتمويل الدولة للأفلام. فقد أنتج المركز السينمائى المغربى التابع للدولة الأفلام المغربية الروائية الطويلة الأولى فى ستينيات القرن العشرين، لكن الدولة تراجعت بعدها، ولم تشارك فى الانفجار الذى شهدته بدايات سبعينيات القرن

العشرين، والذى لحق بالسينما، وأعطى السينما المغربية سمعتها الدولية (حين ظهرت الأفلام الأولى لسهيل بن بركة، ومؤمن سميحى، وحامد بنانى). وعاد المركز السينمائى المغربى قرب نهاية العقد (فى الفترة من ١٩٧٧-١٩٧٩) لتمويل سبعة أفلام روائية طويلة متباينة الجودة الفنية تمويلا كليا أو مشتركا. وفى عام ١٩٨٠، قدم المركز السينمائى المغربى نظام تمويل للمخرجين، هو "صندوق الدعم"، ويدعم هذا الصندوق ضريبة فرضت على تذاكر السينما، ومعظمها تباع لمشاهدة الأفلام الأجنبية. لكن حيث إن المعيار المتبع [للحصول على التمويل] قد انحصر فى "أن يكون الفيلم مغربيا"، فقد كانت النتيجة إنتاج أفلام تنقصها الجودة ولا تجذب المشاهدين.

وبعد أن تغير النظام فى عام ١٩٨٧ وتحول إلى "صندوق المعونة"، واهتم بمسألة الجودة، صارت الأفلام أكثر نجاحا بكثير، وعلى الأقل، تمكنت حفنة من الأفلام المغربية من الصمود سنويا فى وجه منافسة الواردات الأمريكية لها. وتمكن نظام المعونة أيضا من رفع خطة الإنتاج السينمائى المغربى إلى حوالى ثمانية أفلام سنويا فى بدايات الألفية الثالثة، لكن الجانب السلبى له أنه ظل المصدر الوحيد الحقيقى لتمويل الإنتاج السينمائى. وكما قال لاجطع: "أى مشروع فيلم لا يتمكن من الحصول على هذا التمويل من الدولة يعتبر موءودا فى ظل غياب أى هياكل دعم أخرى تمكنه من رؤية نور النهار"(٨).

والمثال الصارخ لسينما الدولة القومية هو النظام الذى تأسس فى الجزائر فى أثناء احتكار المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر للسينما فيما بين ١٩٦٨ و ١٩٨٤. لقد آمنت الحكومة الجزائرية بإخضاع الثقافة والسياسة لها إخضاعا تاما. نتيجة لذلك، تحكم المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر فى جميع جوانب السينما، ورغم تمتع المخرجين بشىء من حرية الحركة - كما يظهر من تجربة مرزاق علواش فى أثناء إخراجه لفيلم عمر جتلاتو (١٩٧٦)(٩) - فقد فرضت الحكومة موضوعاتها المختارة على السينما القومية. وقد أخذت السينما الجزائرية على عاتقها كل جوانب السينما القومية ضيقة الأفق وغير النقدية كما

حددها ديسانياكى، والتى تحابى "أفكار الترابط، والوحدة، والثوابت الثقافية المرتبطة بتفرد أية أمة بعينها"، وتعمل فى الوقت نفسه على إنتاج "ما يتراكب معها من الأسطورة القومية التى تخلقها، والأيديولوجيا التى تنتجها"(١٠). ومما ينير لنا فهم الموضوع أن نقارن الوضع فى الجزائر مع الوضع الذى واجهه المخرجون فى تركيا. فالسينما التركية، كما يوضح كيفين روبرتس وآسو آكسوى، كان من المتوقع منها أن تقوم بدورين متنافرين: "أن تلعب دورها فى عرض الصورة المثالية للأمة"(١١)، وأن تشبع فى الوقت نفسه "الاحتياج لإظهار الحقائق الاجتماعية الفعلية لتركيا الحديثة للعيان وشرحها"(١٢). وقد درس المؤرخ بنجامين ستورا أزمة الجزائر، وذهب إلى أنها "أزمة تغذيها جزئيا الأساطير التى صُكّت فى خضم الكفاح من أجل الاستقلال": "إن هذه الذاكرة المزيفة بشكل زائد تقف عقبة أمام إعادة فهم الماضى بشكل حقيقى، وبناء القومية على أساس الروح الجمهورية والإسلام المتسامح"(١٣). فلو اتبعنا هذا الرأى لأمكننا أن نرى أن السينما متواطئة مع تزييف صورة جبهة التحرير القومية الجزائرية للنضال الجزائرى، مما أدى فى النهاية إلى الانهيار المأساوى للهياكل الديموقراطية فى عام ١٩٩٢.

لقد تغيرت أوضاع السينما العالمية (وفى بلدان المغرب العربى كذلك) كثيرا منذ ثمانينيات القرن العشرين وبداية تسعينياته، لكن كما يلاحظ فيليب شليزنجر "إن الموجة الجديدة من الاهتمام بترابط كل بلدان العالم يجب ألا تجعلنا نتصور الآن أن العالم قد صار "عابرا للقوميات" بشكل نهائى. إن استمرار الروابط القوية بين أنماط الاتصالات الاجتماعية والآماد السياسية القومية تظل مهمة لفهم الهوية الجمعية"(١٤).

سينما بلدان المغرب العربى والسينما العابرة للقوميات:

تشهد بلدان المغرب العربى الثلاثة تناقصا فى أعداد دور العرض السينمائى بها منذ بدايات تسعينيات القرن العشرين. ففى المغرب، الذى ما زالت السينما تحظى فيه بدعم معتبر من الدولة، ارتفع عدد دور العرض السينمائى من ١٥٥ دار

عرض عند الاستقلال إلى ذروة بلغت ٢٤٧ دار عرض فى عام ١٩٥٥، ثم ظلت دور العرض تتناقص حتى بلغت أقل من ١٧٠ دار عرض اليوم[١٥]. وشهدت تونس تناقصا مستمرا لدور العرض من ١٥٦ دار عرض عند الاستقلال إلى أقل من ربع هذا العدد اليوم (٣٦ دار عرض فقط). والوضع فى الجزائر كارثة، إذ تناقصت دور العرض السينمائى من أكثر من ٣٠٠ دار عرض عند الاستقلال إلى ما لا يزيد عن دستة من دور العرض اليوم. وقد صحب تناقص دور العرض السينمائى تطور هائل فى هياكل توزيع بديلة، باستخدام الفيديو، والقنوات ذات الاشتراك، وهى هياكل تسندها الفضائيات التى تبث عروضا تليفزيونية من أوروبا. لقد وصلت هذه الفضائيات الآن إلى مئات الآلاف من المنازل، وبدأ بيع الأفلام مسجلة على أشرطة الفيديو، مع تزايد مشاهدة هذه الأشرطة فى أندية الفيديو. أما أحدث شيء فهو عرض أحدث الأفلام المحلية والأجنبية فى مقاهٍ مشتركة فى قنوات فضائية عالمية، وغالبا ما يحدث هذا قبل نزول هذه الأفلام إلى دور العرض. فلم تعد أية سينما قابلة للنجاح اقتصاديا تحت هذه الظروف، ووفقا لحسابات كيفن داوير، فحتى أنجح أفلام بلدان المغرب العربى على الإطلاق، وهو فيلم *البحث عن زوج امرأتى*، الذى شاهده مليون شخص فى المغرب وحدها، "لم يكسب إلا ٦٠% من ميزانيته أو أكثر بقليل"[١٦].

لا مفر من أن يتعرض الإنتاج السينمائى المحلى الذى يجرى فى هذا السياق إلى التهديد. لقد أدى حل هياكل الإنتاج التابعة للدولة ونظم المعونة فى الجزائر إلى انخفاض الإنتاج هناك إلى أربعة أفلام روائية طويلة فقط لا غير فى السنوات الخمس الأخيرة، وكلها أنتجت بتمويل أجنبى إلى حد بعيد. والحال فى المغرب على عكس ذلك، حيث يحمى نظام تمويل الدولة السينما المغربية (وهو تمويل يُمنح للمخرجين وللقائمين على عرض الأفلام)، وقد صارت المغرب أكبر بلد منتج للسينما بين بلدان المغرب العربى.

أما عن المخرجين التونسيين، حيث لا تقدم الدولة المعونة بهذا السخاء نفسه، مع صغر حجم السوق المحلى، فإن الإعداد لإخراج فيلم روائى طويل عملية مالية معقدة. وقد قدمت مفيدة تلاتلى قائمة بشبكة الموارد المحلية التى كان عليها أن تتقدم لها:

لقد حصلت من أجل صنع فيلمى على معونة مالية من الدولة، قدمتها لجنة تمويل الإنتاج التابعة لوزارة الثقافة، التى تجتمع ثلاث مرات سنويا. هذا التمويل يغطى ١٥% من ميزانية الفيلم، ويمكن للمخرج الاستفادة أيضا من تمويل وزارة السياحة لفيلمه، أو بالأحرى خدماتها، كما يمكنه الاستفادة من التليفزيون التونسى، ومن المقدم الذى يدفعه الموزع، وتمويل قسم آفاق من قناة كنال +. وتغطى مصادر هذا التمويل فى مجموعها حوالى نصف تكلفة الفيلم العادى[٢٧].

ونجد مثالا على مصادر التمويل فى عناوين فيلم *الحلفاوين* لفريد بوغدير، إذ تذكر أسماء خمسة شركات شاركت فى الإنتاج هى: سينى تلى فيلمز، وهيئة الإذاعة والتليفزيون التونسية (التى تبث إرسالها من مدينة تونس)، مع شركات سكرابيه فيلمز، وفرانس ميديا، و لا سيبت (وكلها تقع فى باريس). وتذكر عناوين هذا الفيلم أيضا مشاركة عشرة مصادر تمويل أخرى من خمسة بلدان مختلفة: المركز القومى للسينما بباريس، ووزارة الثقافة التونسية، وشركة الطيران التونسية، والمكتب التونسى للسياحة، ومؤسسة هيوبرت بالز فاوندانش فى روتردام، والقناة الرابعة بلندن، ووست دايتشار راندفانك فى كولونيا، وأومروبستشتنج بهولندا ، وناشونال كوميشى فورلختينج أونتفيكيلنج سامينفيركينج بهولندا، و صندوق النشاط الاجتماعى بفرنسا.

لا تملك الأفلام التى صنعت بهذا النوع المختلط من التمويل إلا أن يتجلى فيها ما يعجب القائمين على المجالين اللذين قد يمنحان الفيلم التونسى سمعة حسنة قبل عرضه فى دور العرض المحلية، ألا وهما المهرجانات السينمائية الدولية ودور عرض الأفلام الفنية فى باريس، وقد تكون هذه القيم ضمنية. لكن وفقا لما لاحظه أليفييه بارليه، فإن هذين المطلبين متناقضان. فهما من جهة "مطلبان يسعيان – إلى نزعة الغرابة: إلى حبس الذات بأرض تجمع ما بين الموقع الجغرافى (فلابد أن يصور الفيلم فى إفريقيا ...) والأيديولوجيا (أفريقيا السحرية، ذات التاريخ الموغل فى القدم، الخرافية، الأسطورية، ... إلخ)"، وهما من جهة أخرى "مطالبان بالواقعية: توثيق إفريقيا فى الحاضر من خلال مشكلاتها، التى ترى عموما على

أنها مشكلات البيئة الحضرية"[١٨]. يصعب في هذا السياق الحديث عن سينما مغربية أو تونسية كما لو كان يوجد تعريف محدد واضح لهما بشكل ما. ويرى محمد عبد الرحمن تازى أنه "توجد أفلام مغربية لكن لا توجد سينما مغربية"[١٩]، أما نورى بوزيد فحين طلب منه التعريف بنفسه أجاب قائلا: "أنا موجود كجزء صغير من السينما التونسية (حتى ولو لم يكن لهذه الكلمة معنى)"[٢٠].

وفرنسا هى أهم مصدر تمويل خارجى للمخرجين التونسيين، وسياسة الدولة الفرنسية تعزز فرص هؤلاء المخرجين فى التمويل جدا. وقد حلل رفائيل ميلليه مصطلح "خروج الأفلام عن نطاق أرض معينة"، وأشار إلى دور الحكومة الفرنسية (خاصة فى السنوات ما بين ١٩٨٤-١٩٩٦) فى تبنى إنتاج الأفلام السينمائية فى كل المناطق التى لفرنسا فيها مصالح وتأثير (البلدان الواقعة جنوب الصحراء الإفريقية، وبلدان المغرب العربى، وفييتنام ... إلخ). يحدث هذا جزئيا من خلال هيئات حكومية مثل: وزارة التعاون، ووزارة الخارجية، وصندوق الجنوب (الذى يديره المركز القومى للسينما بفرنسا)، والوكالة الفرانكفونية (هيئة التعاون الثقافى والتكنولوجى الفرنسية سابقا)، وجزئيا من خلال القوانين التى تدعم الإنتاج المشترك (اتفاقيات رسمية مع حوالى أربعة عشر بلدا، تعطى للبلاد الموقعة عليها الحق فى الحصول على المعونة أوتوماتيكيا)، وقرار ٦ يوليو ١٩٩٢ (الذى يدعم الإنتاج السينمائى فى البلدان النامية)[٢١]. وعلى الرغم من أن هيكل هذه المعونة ليس هيكلا مركزيا، فإن له معايير معينة تشكل نوع العمل الذى ينتج. فصندوق الجنوب مثلا، وهو فى متناول مخرجى بلدان المغرب العربى، يحدد أنه يمول الأفلام "ذات الهوية الثقافية القوية" التى يصورها مخرجون مقيمون فى البلد المعنى والتى لا تشمل أى تصوير فى فرنسا أو أوروبا[٢٢]. وبالطبع، يزداد وقع هذه المعونة بما تلقاه الكثير من المخرجين من تدريب على التصوير السينمائى فى المعاهد الفرنسية، وبتشجيع استخدام الفنيين الفرنسيين والموارد الفرنسية (خاصة للمونتاج)، وكثيرا ما يكون هذا هو التشجيع شرطا للحصول على المعونة. ويرى ميلييه أن نتيجة هذا "إرساء نظام سينمائى دولى متأثر بالغرب، وربما يحدث هذا بشكل جزئى وغير طوعى، حيث يكون الاستقلال قيمة مطلوبة، وهى قبل كل

شيء قيمة نسبية"[٢٣]. ويذهب ميلييه إلى أن الجوانب العامة للسياسة الفرنسية الدولية ليست مسألة دعم سياسة المعونة الفرنسية لسينمات الجنوب بقدر ما هي استغلال هذه السينمات لدعم السياسة الثقافية الفرنسية"[٢٤]. وتسير إيزابيل شافر على الدرب نفسه، إذ تتشكك في مفهوم "المجتمع المتوسطي المحلي" بأكمله، الذي هو أساس الكثير من دعم المجتمع الأوروبي لصنع أفلام بلدان المغرب العربي، وتخلص إلى أن: "في النهاية، يمكننا أن نضع خطاب الأوروبيين عن المتوسطية ضمن التراث الطويل من التحليل الاستشراقي"[٢٥].

لكنّ لدينا بالتأكيد في بلدان المغرب العربي نوعا من أنواع السينما العابرة للقوميات تعتمد على مبادرات دولة أجنبية. من المفيد في هذا الشأن مقارنة الوضع في تونس بنظيره في الصين. إن القضية التي ينبغي مواجهتها في محاولة لتقييم أي مما يسمى سينما قومية في مثل هذا السياق الدولي قد وردت في قائمة مثيرة للإعجاب قدمها شيلدون هاشياو – بنج لو في بداية دراسته عن السينما الصينية العابرة للقوميات. وعلاوة على ضرورة فحص طبيعة "السينما القومية" ذاتها، ينبغي أن نأخذ في الاعتبار مسائل مثل: "عشية ظهور "السينما العابرة للقوميات"، وعلاقة الفيلم بالدولة القومية الحديثة، وسلسلة العلاقات المعقدة بين التكنولوجيا البصرية وتشكيل النوع الاجتماعي، والثقافة السينمائية في عصر سيادة الرأسمالية للعالم بعد نهاية الحرب الباردة"[٢٦]. لقد وضعت سينما بلدان المغرب العربي في الاعتبار في تسعينيات القرن العشرين، من الواضح أن هذه المسائل لها علاقة بذلك، وأن السؤال المحوري الذي يطرحه السيد "لو" سؤال مهم، إذ يقول: "كيف يعيد المرء إنتاج المغزى المجازي القومي للعالم الثالث من خلال الجهاز السينمائي في شكله الجديد العابر للقوميات؟"[٢٧]

إن أهم فرق بين السياق الذي يعمل فيه التونسي فريد بوغدير والصيني يانج زيمو الذي اختار "لو" أن يضرب به مثلا، أن إمكانيات الإنتاج لدى الصيني تشكلها شركات رأسمالية خاصة ومستثمرون من هونج كونج وتايوان، أما وضع فريد بوغدير فقد نتج بالكامل تقريبا عن القرارات التي أخذتها حكومة أجنبية، وبالتحديد فرنسا. ورغم هذا، تتشابه استجابات الجماهير لأفلام كل من زانج ييمو وبوغدير على نحو ملحوظ. ويعترف "لو" أنه ضرب مثلا بزانج ييمو "كمثال للحظة استسلام

سينما العالم الثالث بكامل إرادتها للنظرة الاستشراقية، كحالة كلاسيكية من خضوع ثقافة العالم الثالث للهيمنة الغربية"[٢٨]. وبالمثل، هاجم مصطفى ناجبو، محرر مجلة *الفن السابع*، وهى المجلة السينمائية التونسية التى تصدر منذ زمن بعيد، الفيلم الروائى الطويل الثانى لبوغدير *صيف حلق الوادى*، إذ كتب عنه: "نحن نقول للرأى العام العالمى بلا مواربة أن هذا الفيلم يخلو من أى شىء تونسى، بل إنه لا ينتمى إلى حلق الوادى ... فتونس اليوم مختلفة تماما عن هذا العته"[٢٩]. من الواضح أن تصوير بوغدير المخلص للطبيعة الجنسية، على نحو مختلف كثيرا عن التصوير السائد فى السينما العربية لها، والذى يعترض عليه ناجبو على هذا النحو، لم يكن ليتحقق لولا التمويل الدولى للفيلم (ونحن لا نقول بهذا إن التصوير تم على ذلك النحو لتحقيق النجاح التجارى فى الغرب). وكما يلاحظ لو، "تحت ظروف سيادة الرأسمالية فى العالم، تمكن زانج من متابعة مشروع هام والحفاظ على استمراريته بعد أن استحال عليه تحقيقه فى وطنه"[٣٠]. إن بوغدير مثال حى للمخرج عابر القوميات من عدة وجوه، فهو يعلن أن فيلمه "ينتمى فى الآن نفسه إلى السينما القومية (تونس) والسينما الإقليمية (بلدان المغرب العربى وغيرها من بلدان العالم العربى)، والسينما القارية (إفريقيا)، وبالطبع للسينما الكونية (البشرية جمعاء)"[٣١]. لكن أفلام بوغدير لديها نفس الإمكانات الكامنة لدى سينما زانج ييمو بالتحديد "فى أن يصير عملا معارضا على الجبهة المحلية وخطابا بديلا على الساحة الدولية"[٣٢].

هل هو اتجاه نحو هجين ثقافى؟

حالة الهجين، كما يفسرها قاموس أكسفورد الإنجليزى، هى حالة أن يكون المرء أو الشىء هجينا، وهو مصطلح كان ينطبق أساسا على "النسل الناتج عن تزاوج أنثى الخنزير الأليفة بالخنزير البرى" (وهى مقارنة ملائمة، ربما بسبب العلاقة بين سينما العالم الثالث وهوليود). وأنا أستخدم هذه الكلمة هنا على سبيل التشبيه المجازى لـــ "أى شىء مستمد من مصادر متباينة"، والمصادر فى هذه الحالة هى أوروبا وشمال إفريقيا. وحالة الهجين ظاهرة عامة اليوم ويمكن افتراض

"مثال لوضع المهاجر "كرمز محورى" للحداثة التى تحرم الجميع من علامات الطريق المألوفة، وترغمهم على اتخاذ شفرات جديدة"(٣٣). إن سينما بلدان المغرب العربى تقدم لنا فهما ثاقبا للكثير من الوجوه الثقافية لهذه الظاهرة.

ومنذ منتصف سبعينيات القرن العشرين وحتى بدايات تسعينياته، ظل المخرجون يغدون ويروحون بين الجزائر وفرنسا فى رحلات مستمرة ومثمرة. لكن منذ عام ١٩٩٧ لم يعد فى الجزائر فعليا أى إنتاج لأفلام روائية طويلة، ودُفع المخرجون والتقنيون الجزائريون – ومعهم كتاب السينما وصحفييها – إلى المنفى. ولم يتمكن إلا عدد قليل من المخرجين السينمائيين من الاستمرار فى عملهم. من بين من تمكنوا من هذا، مرزاق علواش ومحمود زمورى اللذان أخرجا دراسات عن جاليات المهاجرين، لكن فيلم محمد رشيد بن حاج ابتعد كثيرا عن هموم بلدان المغرب العربى. ففيلمه *ميركا*، الذى أخرجه فى عام ١٩٩٩ مثلا إنتاج عالمى مشترك مع منتجين من فرنسا، وإيطاليا، وإسبانيا، ومصور إيطالى، ونجمين أحدهما من فرنسا والآخر من إنجلترا، وصور فى البلقان. وقد دهش الكثير من النقاد عند عرض هذا الفيلم فى مسابقة أيام مهرجان قرطاج السينمائية فى عام ٢٠٠٠ باعتباره فيلما "جزائريا". يعيد هذا النزاع صدى المشكلات التى واجهها أدولفو آريستاريان فى الإنتاج المشترك بين أوروجواى والأرجنتين لفيلمه *قصر فى العالم*، الذى استبعد من جوائز الأوسكار لعام ١٩٩٣ "بعد جدل حول هوية الفيلم"، والمعركة التى كانت خلف الصدام، كما توضح آن مارى ستوك نشبت بين "إسهام السينما فى بناء الهوية القومية والتداول بشأنها من جهة، وبين الإصرار النقدى على النقاء الثقافى من جهة أخرى"(٣٤).

تثار قضية الهوية القومية باستمرار فى جميع أنحاء العالم فيما يخص السينما. وفى عام ١٩٩٧ كان الناس ينشرن عناوين ذات مغزى تقول "هل ستوجد سينما لأمريكا اللاتينية فى عام ٢٠٠٠؟ الثقافة البصرية فى عهد ما بعد الاستعمار الكولونيالى"، كما يطرح نسطور جارثيا كانسيلينى السؤال من المنظور المكسيكى: "ماذا يبقى من الهويات القومية فى زمن العولمة ونزعات التداخل الثقافى، والإنتاج

المشترك العابر للقوميات وسلسلة الأمريكات، ومن اتفاقيات التجارة الحرة والدمج الإقليمى؟ ماذا سيبقى حين تعبر المعلومات، والفنانون، ورأس المال الحدود باستمرار؟[٣٥].

من المؤكد أن صعوبة إسناد هوية قومية واضحة للأفلام المعروضة تتزايد يوما بعد يوم، حتى عند فوزها بالجوائز فى المهرجانات العربية والإفريقية، وكثيرا ما لا ترد أسماء مؤلفيها فى قوائم الأفلام القومية. ولنأخذ مثلين "تونسيين": تدور أحداث فيلم *عسل ورماد* (١٩٩٦) فى تونس، لكن مخرجته، نادية فارس، من أصول مصرية – سويسرية مختلطة، وهى تقسم وقتها بين سويسرا ونيويورك،[٣٦] وفيلم *انقطاع* (١٩٩٨) لنجوى تليلى ينظر فى أحوال الجالية التونسية فى كندا، حيث تعيش المخرجة وتعمل. وقد ولد محمد سودانى بالمثل فى آسمان بالجزائر فى عام ١٩٤٩، لكنه ينحدر من أصل مالى، وهو يعيش فى سويسرا ويعمل به منذ تخرجه فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بفرنسا. وأشهر أفلامه الروائية *واللو فندو* (١٩٩٧) وهو إنتاج سويسرى، وتدور أحداثه وسط المهاجرين السنغاليين غير الشرعيين فى ميلان (رغم أنه منذ أن كتب سودانى هذا عاد إلى الجزائر بعد ثلاثين عاما ليوثق ذكريات الحرب فى الفيلم الطويل *حرب بلا صورة* (٢٠٠٢).

المشكلة فى طريقها للازدياد فى المستقبل، حيث كانت جميع الأفلام الروائية القصيرة التى عرضت فى مسابقة بينالى باريس للسينما العربية فى أعوام ١٩٩٨ و ٢٠٠٠ و ٢٠٠٢، والتى يبدو أنها من أفلام بلدان المغرب العربى، من إنتاج أوروبى. وهى أفلام لمخرجين يرجح أن يصيروا مخرجى المستقبل. ورغم أن معظم هذه الأفلام قد صور فى شمال إفريقيا، كان جميع المخرجين تقريبا قد تلقوا دراساتهم السينمائية فى معاهد السينما الأوروبية، ويعيشون حاليا فى أوروبا، وتقع قاعدة إنتاج أفلامهم هناك. من هؤلاء المخرجين الشبان المخرج حسن لغزولى (من مواليد عام ١٩٦٣)، الذى ولد فى المغرب، لكنه يعيش فى الخارج منذ عام ١٩٨٠. درس لغزولى فى ليل بفرنسا وفى بروكسل، وأخرج هناك أفلاما قصيرة،

قبل أن يصور فيلما قصيرا فى المغرب لأول مرة فى عام ١٩٩٩. وعندما أُجرى معه حوار عن وجهة نظره فى السينما المغربية، أجاب قائلا أن عنوان "السينما المغربية" كان مبررا فى سبعينيات القرن العشرين، لكن "أفضل اليوم أن أتحدث عن أفلام أخرجها مغربيين، وأعنى بهذا أن أحدا لم يفكر حقا فيما يعنيه إخراج أفلام فى المغرب"(٣٧). يبدو أن مجرد فكرة وجود هوية لشمال إفريقيا قد اختفت.

إن أعمال مخرجى الأفلام الروائية الطويلة من أبرز أمثلة الهجين الثقافى. ومعظم هذه الأفلام – لكن ليست كلها – لمخرجين جزائريين إما لأنهم قد غادروا بلدان المغرب العربى فى طفولتهم أو ولدوا فى فرنسا ضمن أفراد الجيل الثانى من المهاجرين، وهم المعادل السينمائى لمن يطلق عليهم أحيانا اسم الكتاب البَرَع. حين ظهر أوائل هؤلاء المخرجين، وهم عبد الكريم بهلول، ورشيد بوشارب، ومهدى شريف، على الساحة فى منتصف ثمانينيات القرن العشرين، قورنوا عموما بزملائهم من أهل بلدان المغرب العربى. ربما كانوا أصغر منهم سنا بقليل، لكن خلفياتهم تماثلت، فالأول طالب فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بفرنسا، والثانى متدرب فى صناعة السينما الفرنسية، والثالث عامل بالمصانع تحول إلى روائى. وقد تجلت فى أفلامهم الأولى حياة جاليات المهاجرين إلى فرنسا وهمومهم، فقد نشأوا وسط هذه الجاليات.

لكن أعمال هؤلاء الثلاثى، ومن لحق بهم من القادمين الجدد منذ بدايات تسعينيات القرن العشرين، والذين يبلغ عددهم ٢٤ مخرجا أو نحو ذلك، قد تطورت منذئذ بطرق متناقضة. لقد منحونا نوعا من الفهم المتحمس إلى أقصى حد لمعتقدات بلدان المغرب العربى وطموحاتها من خلال ما قدموه من دراسات عن المجتمع المحلى مدبجة بأسلوب لا يمكن تقديمه فى إطار صناعة سينما تتحكم فيها الدولة. لكن لأن الجزائر منطقة يصعب الوصول إليها اليوم للتصوير السينمائى؛ فقد غدت كالخيال الحاضر الغائب فى أعمال بعض هؤلاء المخرجين. فقد اختار كريم طرايدية، وهو مخرج مقيم فى هولندا، أن يصور مدينة "الجزائر كا يراها هو" كما ظهرت فى فيلمه *الصادقون* (٢٠٠٠) فى البرتغال، فشوش بذلك على التباين

الظاهرى بين أوروبا وشمال إفريقيا. لكن أبرز الأفلام بهذا الخصوص فيلم حريم *مدام عثمان* (٢٠٠٠) من إخراج نذير مكنيشى المقيم فى فرنسا، وهو فيلم مبنى حول فكرة الغياب، كما كتب ستورا فى دراسته عن الجزائر فى تسعينيات القرن العشرين. كل ما يتناوله هذا الفيلم يدور حول بلوك من الشقق التى تسكنها مجموعة من النساء فى مدينة الجزائر فى عام ١٩٩٣، ومع ذلك كان المكان خاويا: "غياب الرجال الذين ذهبوا للحرب، أو للعمل فى حقول البترول، أو إلى فرنسا، وغياب مدينة الجزائر الحقيقية (فقد صور الفيلم فى المغرب)، وغياب الانشغال بأيديولوجيا، وغياب الدم الذى سفح فى الحرب"[٣٨]. وفى ظل هذا الخواء، لا عجب أن تلعب ممثلة إسبانية (كارمن ماورا) دور البطولة.

شعر معظم المخرجين المهاجرين أو من الجيل الثانى للمهاجرين بالحاجة إلى معالجة موضوعات أخرى. وحتى مهدى شريف، الذى ظلت أعماله قريبة من أصوله، تذكر ما انتابه من إحباط عندما عمل بالتليفزيون: "كان علىّ أن أحرر نفسى من ثقل ثقافة أبواى، لكن كان علىّ أن أتصالح معها فى الوقت نفسه، حيث إنها تشكل جزءا منى"، وأضاف قائلا: "وقد أردت الذهاب إلى مكان آخر، وألا أتعامل مع الهجرة بعد ذلك. وبدا لى أن تعليمى قد سلبنى حريتى فى العمل"[٣٩]. وحتى عندما تتناول الأفلام حياة جاليات المهاجرين، كثيرا ما يكون البطل فرنسيا (كما فى فيلم *مارى - لين* لمهدى شريف، وفيلم *فحص الأصل* لأحمد وزكية بوشعلة). كما تمادى مخرجون آخرون فى الابتعاد عن تناول هموم بلدان المغرب العربى بشكل مباشر. فبوشارب مثلا أخرج أفلاما عن الأطفال الناتجين عن زواج مختلط الأعراق (لأم فييتنامية/ وأب أمريكى) الذين تركهم آباؤهم ورحلوا بعد سقوط سايجون، كما فى فيلم *تراب الحياة*، وعن التوترات بين المهاجرين السنغاليين والأمريكيين ذوى الأصل الإفريقى فى نيويورك المعاصرة، كما فيلم *السنغال الصغير*.

يبدو من النظرة الأولى أن وجود هذا النوع من سينما بلدان المغرب العربى فى التيه جزء طبيعى من العالم المعاصر. لكن حين ننظر إلى الوضع العام بالنسبة للـ "أفلام التى أخرجها مخرجو العالم الثالث بعد رحيل الاستعمار الكولونيالى فى

مأواهم الغربى المؤقت منذ ستينيات القرن العشرين" والذى تناوله حامد نفيسى فى كتابه *سينما ذات لكنة مختلفة: سينما المنفى والتيه*، يتضح لنا أن الأفلام التى أخرجها مخرجون من أصول ترجع إلى شمال إفريقيا تختلف عن الوضع العام فى العالم(٤٠). إن تصنيف نفيسى الجامع المانع لسينما المنفى والتيه، الذى أسماه "سينما ذات لكنة مختلفة" يشمل أنماط الإنتاج المهمشة، والقوالب المكتوبة، والاهتمام المستمر بالوطن، وموضوعات الذاكرة، ورهاب الأماكن المغلقة، والارتحال. هذا التعريف لا يناسب الأفلام التى أخرجها المنفيون بسبب الاضطرابات فى الجزائر ولا الأفلام التى أخرجها مخرجون من الجيل الأول أو الثانى من المهاجرين من بلدان المغرب العربى إلى فرنسا. يرى نفيسى بوضوح أن الوضع فى فرنسا مختلف، وهو يعترف بأن "سينما البَرَع عموما سينما واقعية، روائية، تجارية، ومحبوبة فى فرنسا"(٤١). لكنه ما زال يحاول إدراج الأفلام ضمن تعريفه بادعائه أن سينما البَرَع "أكثر ما تجسد الأسلوب ذا اللكنة المختلفة فى موضوعاتها، وشخصياتها، وبنية المشاعر الموجودة فى أسلوب صياغتها البصرية أو سردها الروائى"(٤٢).

لكن ما يوضحه كتاب نفيسى حقا السهولة التى أنجز بها مخرجو شمال إفريقيا فى المنفى أو فى التيه ما أضاف إلى بنى السينما الفرنسية التجارية (مع الاعتراف بتفككها) وتماديهم فى هذا، حيث يشيع فى هذه السينما التجارية الفرنسية الإنتاج الدولى المشترك وعدد كبير من "المؤسسات المشاركة". ونعيد القول أن تفسير هذا الوضع يوجد فى سياسات الدولة. وكما كتبت سوزان هيوارد، "منذ الحرب العالمية الثانية، كانت يد السينما فى فرنسا تمتد لنيل معونات الدولة أكثر من سينما أى بلد آخر، ووضعت الدولة تشريعات بقصد تعزيز نموها"(٤٣). إن اهتمام الحكومة الفرنسية "بالاستثناء الثقافى"، وهدفها الواضح لتبنى "سينما مؤلف" فرنسية على نطاق واسع، إلى جوار السينما الفرانكفونية التى ناقشناها سلفا، قد وفر قاعدة فريدة غاية فى الإبداع مرحِّبة بالمخرجين ذوى الأصول التى ترجع لبلدان المغرب العربى. بل إن كريسيتان بوسينو فى بحثه عن سابقة للمخرجين البَرَع، يتحدث عن مخرج فرنسى من مخرجى ستينيات القرن العشرين وبدايات سبعينياته سبق هؤلاء المخرجين البَرَع، وقد ذهب إلى "إن سينما البَرَع قد استفادت من مصدر واقعى ورقيق للإلهام مثل الذى تميزت به السينما ذات الإبداع الرفيع للمخرج المجدد جان أوستاش"(٤٤).

في افتتاحية لمقال نُشِر حديثا يبدأ رينيه بريدال بتساؤل، يعترف أنه مستفز قليلا، "هل صار أهل شمال إفريقيا فرنسيين في السينما؟"(٤٥) يركِّز مقال بريدال على محور تصوير أفلام تسعينيات القرن العشرين لأزواج من أعراق مختلطة، ولا يجد في ذلك في النهاية أي تميز بين أفلام المخرجين الذين ينحدرون من أصول ترجع إلى بلدان المغرب العربي وأفلام زملائهم ذوي الأصل الفرنسي النقي. "وقد اهتم مخرجو البَرَع منذ ثمانينيات القرن العشرين بسينما المؤلف التي تستهدف جمهورا عريضا، وبأن يكون لها قصة، وممثلين محترفين وأن تتناول مشكلات اجتماعية يمكنها إثارة اهتمام المجتمعين معا"(٤٦). يوجد في الوقت نفسه سينما مؤلف فرنسية، ويذكر بريدال على وجه الخصوص فيلم *انقنني* (٢٠٠٠) لكريستيان فانسان، وفيلم *سامية* (٢٠٠٠) لفيليب فوكون – الذي يتناسب "تشاؤمه الميتافيزيقي وقتامته الاجتماعية" بشكل مثالي مع تصوير حياة الجيل الثاني من المهاجرين من بلدان المغرب العربي وقصص حبهم(٤٧). أدى هذا ببريدال إلى إنهاء مقاله بإعادة طرح السؤال الذي افتتحه به: "هل صار أهل شمال إفريقيا فرنسيين؟". ربما، لكنهم مشغولون أساسا بتغيير معاني الكلمتين، بطريقة تلبي حاجتهم الماسة إلى هذا التغيير"(٤٨). بل إن بريدال أكثر صراحة في دراسته الطويلة عن السينما الفرنسية الشابة، إذ يلاحظ أن "تيار البَرَع عمره الآن أربعة وعشرين عاما، ولم يعد يشكل كيانا منفصلا عن بقية السينما"(٤٩). إذن، يستحسن ألا نتكلم فيما يخص سينما البَرَع عن سينما ذات لكنة مختلفة، بل عن سينما الدمج أو الاستيعاب، سينما صار لها الآن طراز فرنسي ونغمة فرنسية إلى حد أن أصلها الهجين يختفي على نحو متزايد.

هوامش:

(١) Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Film making* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001), 8.

(٢) Lotfi Mahrezi, *Le cinema algérien: Institutions, imaginaire,idéologie* (Algiers: SNED, 1980), 74.

(٣) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

Le cinéma algérien, ou la dignité de l'humilité: "Nous fûmes un grand peple. Ayons Confiance en nous et nous bâtrionsdes montagnes. Dans mon film je redis ce que dit mon gouvernement, insiste chaque cinéaste algérien, car j'entends le pousser à être encore plus progressiste, si possible".

-Le cinéma marocain, ou la plainte silencieuse: "J'étouffe, c'est le Moyen Age, proteste le cinéaste marocain. Comment écarter ces murailles? De l'air! Ah, si je pouvais parler. Mais en attendant, décgiffrez déjà ce que j'ai à vous dire".

-Le cinéma tunisien, ou l'exigence de la vérité: "Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai. La vérité, la voici, oui la voici la vraie vérité sur l'émigration, sur le tourisme, sur l'exode rural, sur la lutte nationale, sur la condition de la femme. Je démysifie, dit le cinéaste tunisien, je fais de la contre-information. J'ai un peu de liberté d'expression et je parle. Ah, si je pouvais en dire plus. Mais qui suisje? Un orphelinqui cherche son visage. Lequel? Il y a trop de visage. Attendez, je cherche?".

Ferid Boughedir, cited in Mouny Berrah, Victor Bachy, Mohamd Ben Salama, and Ferid Boughedir, eds., *Cinémas du Maghreb* (Paris: Editions Papyrus, 1981), 7.

(٥) Noufri Bouzid, "Mission Unaccomplished," *Index on Censorship* 6 (London, 1995): 102.

(٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"Aprés une année de lutte infructueuse, je me résigne la mort dans l'âme, àle sortir mutilé en avril 2000 et là, plusieurs salles refusent de le programmer pour ne pas choquer leur public familial". Abdelkader Lagtaâ, "Un film non soutenu est enterré," *Chaiers du cinéma 557*)Paris, 2001): 68.

(٧) Wimal Dissanayake, ed., *colonialism and Nationalism in Asian Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), xv-xvi.

(٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"Un projet de film qui ne réussit pas à bénéficier de l'aide est pratiquement enterreé, étant donné qu'il n'y a pas d'autres structures d'acueil pour lui permettre de voir le jour." Lagtaâ, 68.

(٩) انظرى/انظر:

Roy Arms, *Omar Gatalato* (Trowbridge: Flicks Books, 1998), 3-8.

(١٠) Dissanayake, xiii.

(١١) Kevin Robins and Asu Aksoy, "Deep Nation: The Natonal Question and Turkish Cinema Culture", in Mette Hjort and Scott Mackenzie, eds., *Cinema and Nation* (London and New York: Routledge, 2000), 210.

(١٢) المرجع السابق، ص ٢١١.

(١٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسى كما يلى:

"Le drama algérien se nourrit en partie des mythes forgés dsns la guerre de l'indépendance. Ce trop-plien d'une mémoire falsifiée apparaît comme un obstacle à une véritable réappropriation du passé, la construction d'un nationalisme à base d'esprit républicain et d'islam tolérant". Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendence* (Paris: Editoins La Découverte, 1994), 102-103.

(١٤) Philip Schlesinger, "The Sociological Scope of 'Natoinal Cinema'," in Hjort and Mackenzie, 30.

(١٥) Kevin Dwyer, " 'Hidden Unsaid, Taboo' in Moroccan Cinema: Abdelkader Lagtaaâ's Challenge to Authority." *Framework 43*, no. 2 (Detroit, 2002): 132.

(١٦) المرجع السابق.

(١٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Pour réaliser mes films, j'ail obtenu une subvention attributée par la Commission d'aide à la production du ministére de la Culture, qui siége la trios fois par an. Cette aide correspond à peu prés à 15% du budget du film et on bénéficie par alleurs d'aides ou plutôt de prestations du ministére du tourisme, de la télévision tunisienne, une aide 'avance distributieur' et une aide de Canal +Horizons. Toutes ces aides peuvent parvenir à boucler la moitié du budget d'un film d'auteur normal." Moufida Tlatli, "Si le film est bon, le public tunisien suit," *Cahiers du cinema 557* (Paris, 2001): 74.

(١٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"une exigence d'exotisme: se cantonner à un territoire à la fois géographique (le lieu de tournage doit être l'Afrique ...) et didéologique (l'Afrique magique, immémoriale, légendaire, mythique, etc) ... une exigence de réalité: documenter l'Afrique actuelle à travers ses problémes, en général ramenés à ceux du milieu urbain" Olivier Barlet, "Les nouvelles stratégies sed cineastes africains," *Africultures 41 Paris, 2001*): 69.

(١٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Il y a des films marocains dais pas un cinéma marocain". Mohamed Abderrahman Tazi, interview, in *Actes du quinziéme Festival International* (Montpellier, 1993): 25.

(٢٠) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

:"Je n'existe qu'ent tant que partie infime du cinéma tunisien (méme si cela n'a pas de sens)." Nouri

Bouzid, "Les cafés abonnés à Canal+ Horizons concurrent les salles, "*Cahiers du cinéma 557* (Paris. 2001): 75.

(٢١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"cette déterritorialisation cinématographique." Raphaël Millet, "(In) dépendance des cinémas du Sud &/vs France," *Théorème 5* (Paris, 1998): 141-142.

(٢٢) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"à forte identité culturelle." Ibid., 144.

(٢٣) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"contribuant à instaurer, ne serait ce que partiellement et involontairement, un ordre cinématographique international occidentalisé où l'indépendance est une valeur non seulement recherchée mais aussi et surtout bien relative." Ibid., 142.

(٢٤) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"C'est moins la politique française de soutien qui est au service des films du Sud que ces derniers qui sont mis au service de la politique culturelle française." Ibid., 163.

(٢٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Nous pouvons in fine replacer le discours méditerranéiste des Européen dans tout une traditon d'analse orientaliste." Isabel Schäfer, "Le dialogue des images entre l'Europe et la Méditerranée: Entre méditerranéisme et réalités," *Eur Orient 10* (Paris, 2001): 109.

(٢٦) Sheldon Hsiao-Peng Lum ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu: University of hawii Press, 1997), 1.

(٢٧) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(٢٨) المرجع السابق، ص ١٠٧.

(٢٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Nous le disons toute de suite à l'opinion publique internationale que ce film n'a rien de tunisien, il n'est méme pas goulettois ... La Tunisie d'aujourd'hui est autre que cette idiotie." Mustapha Nagbou, "Un été à la Coulette: Arrétte ton opportunisme, Ferid!" *SeptiémArt 83-84* (tunis, 1996): 35-36.

(٣٠) Lu, 107.

(٣١) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"je ewvendique mon oeuvre comme appartenant à la fois à une cinéma nationale (tunisienne), régionale (Maghreb et monde arabe), continentale (africaine) et bien entendu universelle (l'humanté)." Ferid Boughedir, "Le protectionnisme français nous nuit," *Cahiers du cinéma 557* (Paris, 2001): 72-73.

(٣٢) Lu, 107.

(٣٣) Winifred Woodhull, "Exile", in Françoise Lionnet and Ronnie Scharfman, eds., Post/Colonial Conditions: Exile, Migratoins and Nomadisms, *Yale French Studies, no. 81* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1993), 11.

(٣٤) Ann Marie Stock, ed., *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), xxiv.

(٣٥) Néstor Garcia Cancilini, "Will Tehre Be Latin American Cinema in the Year 2000? Visual Culture in a Post Natoinal Era," in *Stock, 247.*

(٣٦) يذهب فريد بوغدير إلى أن الفيلم ليس تونسيا، وذلك في حوار أجراه معه بيير وبينويت بيتويت في:

Actes du Bingt-deuxiéme et du Bingt-troisiéme Fdstival International (Montpellier, 2002): 77-78.

(٣٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Aujourd'hui, je parlerai plutôt de films faits par des Marocains. J'entends par là qu'il n y a pas de véritable réflecition sur ce que signifie faire du cinéma au Maroc." Hassan Legzouli, interview, *cinéma-roc 12* (Rabat, 1999):n. p.

(٣٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"l'abasense des homes parties à la guerre, dans les champs pétroliers ou en France, l'absense de l'Algérie réelle (le film a été tourné au Maroc), l'abasense des engagements idéologiques, l'abasense du sang de la guerre." Benjamin Stora, *La guerre invisible: Algérie années 90* (Paris: Press de sciences PO, 2001), 91.

(٣٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Il m'a fallu me libérer di poids de la culture de mes parents, mais en méme temps composer avec, car cette culture fait tout de méme partie de moi ... j'avais envie d'aller ailleurs, ne plus entendere parler d'immigration. Il me semblait que mon éducation m'empéchait de travailler librement." Cited in Najett Maatougui, "Mehdi Charef: S'exprimer autrement." *Salama 20* (Algiers, 2001): 8.

(٤٠) Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2001), 3.

(٤١) المرجع السابق، ص ٩٨.

(٤٢) المرجع السابق.

(٤٣) Susan Hayward, "State, Culture and the Cinema: Jack Lang's Strategies for the French Film Industry 1981-93", *Screen 34*, no. 4 (Glasgow, 1993): 380.

(٤٤) Christian Bosséno, "Immigrant Cinema: National Cinema – The Case of Beur Film," in Richard Dyer and Ginette Vincendeau, eds., *Popular European Cinema* (London and New York: Routledge, 1992), 51.

(٤٥) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Les Maghrébins deviennent-ils français au cinéma?" René Prédal, "Problémes d'identité, droit à la différence et couples mixtes dans le cinéma français des années 90," in Abderrahim Lamchichi and Dominique Baillet, eds., *Maghrébins de France: Regards sur les dynaiques de l'intégration* (Paris: L'harmattan, 2001), 171.

(٤٦) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"le cinema d'auteur destiné à un vaste public: fiction, acteurs professionnels et problémes de susceptible d'intéresser les deux communautés." Ibid., 172.

(٤٧) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"la noirceur métaphysique et la grisaille sociologique." Ibid., 185.

(٤٨) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"Les Maghrébins deviennentpils français? Peut-étre, mais ils sont en train d'abord de changer le sens des duex adjectives qui en ont besoin." Ibid., 186.

(٤٩) ترجم هذا الاقتباس من الفرنسية إلى الإنجليزية، ونصه الفرنسي كما يلي:

"le courant beur a maintenant vingt ans et ne constitue plus un ensemble à part du reste du cinema." René Prédal, *Le jeune cinéma français* (Paris: Nathan, 2002), 136.

ملحق أ
قاموس مخرجى الأفلام الروائية الطويلة

المخرجون التونسيون:

أحمد جميعى: تعلم الإخراج السينمائى بممارسة العمل فى صناعة السينما فى فرنسا، حيث يعيش، وحيث أخرج عددا قليلا من الأفلام القصيرة. عاد إلى تونس ليخرج فيلمه الروائى الطويل الأول وهو:

ريح الأقدار	١٩٩٣

أحمد الخشين: ولد فى عام ١٩٤٠ بالقيروان، عمل فى البداية بالتدريس. بدأ عمله فى السينما فى سياق حركة هواة السينما بتونس، فأخرج عددا من الأفلام القصيرة فى ستينيات القرن العشرين. فيلمه الروائى الطويل:

تحت مطر الخريف	١٩٧٠

براهيم باباى: ولد فى عام ١٩٣٦ فى بيجا، ودرس بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. تدرب فى المكتب القومى الفرنسى للبث الإذاعى والتليفزيونى وعمل مساعدا لعدد من المخرجين الإيطاليين والفرنسيين فى أفلامهم الروائية الطويلة. عمل فى التليفزيون التونسى، حيث أخرج عددا من الأفلام التسجيلية والقصيرة، ثم أخرج بعدها فيلما تسجيليا طويلا هو انتصار شعب (١٩٧٥). أفلامه الروائية الطويلة:

وغدا؟	١٩٧٢
ليلة السنوات العشر	١٩٩١

جيلانى سعدى: ولد فى عام ١٩٦٢ فى بيزرط، ودرس الإخراج السينمائى فى باريس. أخرج العديد من الأفلام القصيرة بدءا من ١٩٩٤. فيلمه الروائى الطويل:

خورمة: غباء ٢٠٠٢

حبيب مسلمانى: عمل مخرجا فى هيئة الإذاعة والتليفزيون التونسية حيث أخرج الكثير من البرامج من جميع الأنواع. فيلمه الروائى الطويل:

صبرة والوحش ١٩٨٦

حمودة بن حليمة: ولد فى عام ١٩٣٥ فى مكنينة. درس بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. عمل مونتيرا فى شركة إنتاج الجريدة السينمائية التونسية، ومنتجا فى هيئة الإذاعة والتليفزيون التونسية. أخرج فيلمين تسجيليين، ثم أخرج فيلما روائيا رائدا، وساهم بإخراج جزء من فيلم فى *بلاد الطرارانى* (١٩٧٢). فيلمه الروائى:

خليفة الأقرع ١٩٦٩

خالد غربال: ولد فى عام ١٩٥٠. تلقى تدريبا كثيرا فى الدراما سواء فى تونس (فى مركز الفنون الدرامية)، و فى باريس (بالجامعة الدولية للعلوم المسرحية بباريس، وجامعة المنطقة الثامنة بباريس، ومدرسة جاك لوكوك). عمل ممثلا، وكاتبا، ومخرجا مسرحيا. يتولى أيضا التنسيق فى مشروع عن "المدرسة والسينما"، وعمل مديرا لعدد من دور العرض السينمائى المتخصصة فى الأفلام الفنية. أخرج فيلمه القصير الأول فى عام ١٩٩٦. فيلمه الروائى الطويل:

فاطمة ٢٠٠١

رجاء عمارى: ولدت فى عام ١٩٧١ فى مدينة تونس، وحصلت على ليسانس الأدب الفرنسى من جامعة تونس، ثم درست فى المؤسسة الأوروبية لمهن الصورة والصوت بباريس من ١٩٩٤-١٩٩٨. أخرجت ثلاثة أفلام قصيرة بدءا من ١٩٩٥. فيلمها الروائى الطويل:

الساتان الأحمر	٢٠٠٢

رشيد فيرشيو: ولد فى عام ١٩٤١ فى باردو. درس الإخراج السينمائى فى برلين وتدرب فى التليفزيون الفرنسى والإيطالى. عند عودته لبلده عمل على نطاق واسع فى التليفزيون التونسى. أفلامه الروائية الطويلة:

يسرا	١٩٧٢
أطفال القلق	١٩٧٥
الخريف، ٨٦	١٩٩١
كش ملك	١٩٩٥

رضا الباهى: ولد فى عام ١٩٤٧ بالقيروان، ودرس الأدب وعلم الاجتماع فى تونس وباريس. وهو من أبناء حركة هواة السينما التونسيين: "الاتحاد التونسى للسينمائيين الهواة"، أخرج عددا من الأفلام القصيرة. أفلامه الروائية الطويلة:

شمس الضباع	١٩٧٧
الملائكة	١٩٨٤
وشم على الذاكرة	١٩٨٨
الخطاف لا يموت فى القدس	١٩٩٤
الصندوق السحرى	٢٠٠٢

سلمى بكار: ولدت فى عام ١٩٤٥ فى مدينة تونس، وهى من أبناء حركة هواة السينما التونسيين: "الاتحاد التونسى للسينمائيين الهواة"، التى أخرجت من خلالها أول فيلمين قصيرين لها. درست فى المعهد الفرنسى للسينما بباريس وعملت بالتليفزيون، كما عملت مساعدة إخراج فى بعض الأفلام الروائية الطويلة. وقد أخرجت أيضا عددا من الأفلام التسجيلية. أفلامها الروائية الطويلة:

فاطمة ٧٥	١٩٧٨
رقصة النار (حبيبة مسيكة)	١٩٩٥

الصادق بن عائشة: ولد فى عام ١٩٣٦ فى سيدى علوانى، ودرس فى تونس ثم فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس والمركز التجريبى للسينما فى روما. تدرب فى المكتب القومى الفرنسى للبث الإذاعى والتليفزيونى ثم عمل بعد ذلك مونتيرا للأفلام الروائية القصيرة والطويلة فى تونس. صنع أيضا عدة أفلام قصيرة. أفلامه الروائية:

مختار	١٩٦٨
عارضة الأزياء	١٩٧٨

الطيب لوحيشى: ولد فى عام ١٩٤٨ فى مارث، ودرس فى باريس فى المعهد الفرنسى للسينما وفى كونسرفتوار لوى لوميير "فوجيرار". أخرج أفلامه الأولى للاتحاد التونسى للسينمائيين الهواة، وهى حركة هواة السينما التونسيين. أخرج ما يزيد عن اثنى عشر فيلما قصيرا ومتوسط الطول. أفلامه الروائية الطويلة:

ظل الأرض	١٩٨٢
مجنون ليلى	١٩٨٩
عرس القمر	١٩٩٨

عبد الحفيظ بوعصيدة: ولد فى عام ١٩٤٧ بصفاقس، وهو من أبناء الاتحاد التونسى للسينمائيين الهواة، وهى حركة هواة السينما التونسيين. درس بمعهد السينما والتليفزيون بأكاديمية فنون الأداء التشيكية ببراغ، وعند عودته للوطن عمل صحفيا، ومخرجا للأفلام القصيرة، ومساعدا للمخرجين فى عدد من الأفلام الروائية الطويلة. فيلمه الروائى الطويل:

سراب	١٩٨١

عبد الرزاق حمامي: ولد فى عام ١٩٣٥ فى القيروان. درس المسرح فى ستراسبورج. عمل بعد ذلك ممثلا مسرحيا وتليفزيونيا وسينمائيا. تدرب فى المكتب القومى الفرنسى للبث الإذاعى والتليفزيونى ثم عاد إلى تونس وصار مخرجا فى هيئة الإذاعة والتليفزيون التونسية، حيث أخرج أفلاما من جميع الأنواع. فيلمه الروائى الطويل:

أمى تراكي	١٩٧٣

عبد اللطيف بن عمار: ولد فى عام ١٩٤٣ بمدينة تونس. درس بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. عند عودته عمل فى الشركة التونسية التى تنتج الجريدة السينمائية وعمل مساعدا فى عدد من الأفلام الأجنبية. عمل أيضا مصورا وأخرج حفنة من الأفلام القصيرة. عمل حديثا بالإنتاج فى شركته الخاصة "لطيف للإنتاج". أفلامه الروائية الطويلة:

حكاية بسيطة كهذه	١٩٧٠
سيجنان	١٩٧٤
عزيزة	١٩٨٠
أغنية النوريا	٢٠٠٢

عبد اللطيف كشيشي: مخرج من أصل تونسي يعيش في فرنسا. عمل ممثلا مسرحيا وسينمائيا، فلعب أدوار البطولة في أفلام: *شاي بالنعناع* (١٩٨٤) من إخراج عبد الكريم بهلول، والأبرياء من إخراج أندريه تشينيه. فيلمه الروائي الطويل:

غلطة فولتير ٢٠٠٠

عز الدين فازاي ميلليتي: ولد في عام ١٩٥٧ في مدينة تونس. عمل ممثلا في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. عرض فيلمه الروائي الطويل في مهرجان قرطاج لكنه لم يوزع في تونس، وهو فيلم:

الساحر ١٩٩٤

علي عبد الوهاب: ولد في عام ١٩٣٨ في توزر، عمل في المسرح لسنوات عدة. عمل مساعدا لجاك بارتييه وعمر خليفي. أفلامه الروائية الطويلة:

أم عباس ١٩٧٠

علي عبيدي (ويعرف أيضا باسم علي لعبيدي): ولد في عام ١٩٥٠في الرديف، درس السينما والمسرح في رومانيا. أخرج ثلاثة أفلام قصيرة ثم بدأ في إخراج الأفلام الروائية الطويلة. أفلامه الروائية الطويلة:

برق الليل ١٩٩٠

الرديف ٥٤ ١٩٩٧

علي منصور: ولد في عام ١٩٤٤ في مهدية، ودرس لمدة حوالي عشر سنوات في باريس، فبدأ بدراسة تصميم الجرافيك ثم الدراما، وأخيرا الإخراج السينمائي في المعهد الحر للسينما الفرنسية. عند عودته عمل في أفلام متنوعة في هيئة الإذاعة والتليفزيون التونسية. فيلمه الروائي الطويل:

فردة ولقيت أختها ١٩٨٠

عمر خليفى: ولد فى عام ١٩٣٤ فى سليمان. درس فى تونس وفرنسا. تعلم الإخراج السينمائى فى سياق حركة هواة السينما التونسيين، فأخرج دستة من الأفلام القصيرة فى بدايات ستينيات القرن العشرين. أفلامه الروائية الطويلة المبكرة جعلت منه رائدا للسينما التونسية المستقلة. أفلامه الروائية الطويلة:

الفجر	١٩٦٦
المتمرد	١٩٦٨
الفلاجة	١٩٧٠
صرخات	١٩٧٢
التحدى	١٩٨٦

فاضل جعيبى: ولد فى عام ١٩٤٥ فى آريانة. درس المسرح فى باريس، وشارك فى تأسيس عدد من الفرق المسرحية فى بدايات سبعينيات القرن العشرين.، منها المسرح التونسى الجديد، وقد شارك بفعالية مع فاضل جزيرى فى الإنتاج المسرحى لهذه الفرقة، ثم أخرج بعد ذلك عدة نسخ مصورة بالفيديو من مسرحياتها. أفلامه الروائية الطويلة:

العرس (لجماعة المسرح التونسى الجديد)	١٩٧٨
عرب (بالاشتراك مع فاضل جزيرى)	١٩٨٨
شيشخان (مع محمود بن محمود)	١٩٩٢

فاضل جزيرى: ولد فى عام ١٩٤٨ بمدينة تونس. شارك مع فاضل جعيبى فى عدد من الفرق المسرحية، منها فرقة المسرح التونسى الجديد. شارك هذان المخرجان معا فى إنتاج مسرحيات هذه الفرقة، ثم اشتركا معا بعد ذلك فى إخراج العديد من النسخ المصورة بالفيديو لهذه المسرحيات. ظهر أيضا ممثلا في عديد من الأفلام، أهمها فيلم عبور (١٩٨٢) من إخراج محمود بن محمود، كما أخرج فيلم فيديو مدته تسعين دقيقة بعنوان *حضرة* (٢٠٠١). أفلامه الروائية الطويلة:

العرس (لجماعة المسرح التونسى الجديد)	١٩٧٨
عرب (بالاشتراك مع فاضل جعيبى)	١٩٨٨

فريد بوغدير: ولد فى عام ١٩٤٤ فى حمام الليف، وهو من أبناء حركة الاتحاد التونسى للسينمائيين الهواة. يعمل ناقدا ومؤرخا سينمائيا، وقد مزج ما بين عمله الأكاديمى وعمله بالإخراج السينمائى. بدأ نشاطه منذ نهايات ستينيات القرن العشرين، فأخرج أفلاما قصيرة، وعمل مساعد إخراج فى أفلام روائية طويلة لمخرجين أجانب، وشارك بجزء فى الفيلم الجماعى الروائى الطويل *فى بلاد الطرارانى* (١٩٧٢)، وشارك فى إخراج فيلم من أوائل الأفلام الروائية الطويلة. أخرج فيلمين تسجيليين هامين فى ثمانينيات القرن العشرين: *الكاميرا الإفريقية* (١٩٨٣) و *الكاميرا العربية* (١٩٨٧). بدأ فى إخراج الأفلام الروائية الطويلة بمفرده فى عام ١٩٩٠. أفلامه الروائية الطويلة:

الموت الأخير (بالاشتراك مع كلود دانّا)	١٩٧٠
الحلفاوين – عصفور السطح	١٩٩٠
صيف حلق الوادى	١٩٩٥

فيتورى بالهيبة: ولد فى عام ١٩٥٠فى زارزيس، درس التربية والتعليم وعمل بالمسرح. أخرج عددا من الأفلام القصيرة فى فرنسا وتونس. فيلمه الروائى الطويل:

القلوب الهائمة/ رقية	١٩٩٠

كريم دريدى: مخرج من أصل تونسى يعيش فى فرنسا. ولد بمدينة تونس فى عام ١٩٦١، لكنه يعيش فى فرنسا، حيث أنتج مجموعة من الأفلام عن الأنشطة الصناعية وأخرج عددا من الأفلام القصيرة قبل أن يبدأ العمل بالسينما. أفلامه الروائية الطويلة:

بيجال	١٩٩٤
باى باي	١٩٩٥
خارج اللعب	١٩٩٨

كلثوم بورناز: ولدت فى عام ١٩٤٥ بمدينة تونس. درست بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس، وتخرجت فيه فى عام ١٩٦٨. عملت مساعدة فى عدد من الأفلام الأجنبية والمحلية التونسية، وأجرت المونتاج لأكثر من اثنى عشر فيلما قصيرا وعدة أفلام روائية طويلة. ومنذ نهايات ثمانينيات القرن العشرين أخرجت بعض الأفلام القصيرة بنفسها وكتبت لها السيناريو أيضا. فيلمها الروائى الطويل:

كسوة – الخيط الضائع	١٩٩٧

لطفى الصيد: ولد فى عام ١٩٥٢ بمدينة تونس. درس الأدب والسينما وعمل ممثلا قبل أن يتحول إلى الإخراج السينمائى. أخرج فيلمين قصيرين، ثم أخرج فيلمه الروائى الطويل:

السبت فات؟	١٩٨٣

محمد بن سماعيل: ولد فى عام ١٩٥٣ فى حلق الوادى. درس أولا العلوم البيولوجية ثم الفنون الدرامية، التى درسها فى جامعة المنطقة الثامنة بباريس وفى لوس آنجلس. بدأ بالعمل ممثلا فى ثمانينيات القرن العشرين، حيث مثل أدوارا فى الأفلام الفرنسية والتونسية، ومنها فيلم *الآنسة منى* (١٩٨٧) لمهدى شريف. أخرج فى التسعينيات فيلمين تسجيليين. فيلمه الروائى الطويل:

غُدوة نحرق	١٩٩٨

محمد حمامى: ولد فى عام ١٩٥١ فى مدينة تونس. قضى ست سنوات من حياته فى موسكو، حيث درس السينما فى معهد السينما السوفييتى بموسكو كما درس الصحافة فى جامعة باتريس لومومبا. عد عودته إلى الوطن عمل فى هيئة

الإذاعة والتليفزيون التونسية، حيث أخرج أفلاما قصيرة وتسجيلية، وفيلمين تليفزيونيين من مقاس ١٦ مم هما: *أرض الفداء* (١٩٧٤) و *الشرارة* (١٩٧٦). فيلمه الروائى الطويل:

قريتي	١٩٧٩

محمد دمق: ولد فى عام ١٩٥٢ فى صفاقس. من أبناء حركة الاتحاد التونسى للسينمائيين الهواة. درس فى فرنسا فى المعهد الحر للسينما الفرنسية وفى المعهد العملى للدراسات العليا. عمل فى عدد من الأفلام الروائية الطويلة الأجنبية، وأخرج بعض الأفلام القصيرة. فيلمه الروائى الطويل:

الكأس	١٩٨٦

محمد زران: ولد فى عام ١٩٥٩ فى زارزيس، ودرس الإخراج السينمائى فى باريس. عمل مساعدا فى فيلمين فى فرنسا وأخرج ثلاثة أفلام تسجيلية لها شأن يذكر. فى ٢٠٠٢ أخرج فيلم فيديو مدته ٧٥ دقيقة عنوانه *أغنية الألفية*. فيلمه الروائى الطويل:

السيدة	١٩٩٦

محمد على العقبى: ولد فى عام ١٩٤٨ فى مدينة تونس. درس أولا فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس وبجامعة السوربون، ثم درس فى لوس آنجلس. أخرج فى تونس عددا من الأفلام القصيرة وعمل مساعد مخرج فى عدد من الأفلام الروائية الطويلة التى أخرجها أجانب. فيلمه الروائى الطويل الأول فيلم شبه تسجيلى يصور فريق كرة القدم التونسى فى عام ١٩٧٨. أفلامه الروائية الطويلة:

كرة وأحلام	١٩٧٨
الززاوات	١٩٩٢

محمود بن محمود: ولد فى عام ١٩٤٧ فى مدينة تونس. درس السينما فى المعهد القومى لفنون العرض وتقنيات البث ببلجيكا، كما درس بعض نواحى الفنون والاتصال فى الجامعة الحرة ببروكسل فى بلجيكا. عمل فى السبعينيات كاتبا للسيناريو ومهندس صوت. أخرج منذ ثمانينيات القرن العشرين أفلاما تسجيلية متنوعة، بعضها مصور بالفيديو. أفلامه الروائية الطويلة:

عبور	١٩٨٢
شيخشان (بالاشتراك مع فاضل جعيبى)	١٩٩٢
قيلولة الرمان	١٩٩٩
ألف صوت وصوت (تسجيلى)	٢٠٠١

مفيدة تلاتلى: ولدت فى عام ١٩٤٧ فى سيدى بو سعيد، ودرست بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس، ثم عملت متدربة ومساعدة فى المكتب القومى الفرنسى للبث الإذاعى والتليفزيونى. منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين أثبتت نفسها كواحدة من أهم المونتيرات فى العالم العربى، إذ عملت فى العديد من أهم الأفلام. أفلامها الروائية الطويلة:

صمت القصور	١٩٩٤
موسم الرجال	٢٠٠٠

المنصف ذويب: ولد فى عام ١٩٥٢ فى صفاقس. درس فى باريس وعمل فى فن مسرح العرائس ومسرح الشارع. شارك أيضا فى حركة الاتحاد التونسى للسينمائيين الهواة، عمل مساعد مخرج، ومنذ بدايات ثمانينيات القرن العشرين أخرج سلسلة من الأفلام القصيرة المتميزة. فيلمه الروائى الطويل:

يا سلطان المدينة	١٩٩٣

نادية الفانى: ولدت فى عام ١٩٦٠ بباريس لأم فرنسية وأب تونسى. قضت طفولتها فى تونس، لكنها ظلت تتنقل بعد ذلك ما بين تونس وفرنسا. عملت مساعدة مخرج فى العديد من الأفلام الأجنبية، كما عملت مساعدة مخرج فى فيلم *رجل الرماد [ريح السد]* لنورى بوزيد. أخرجت بعد ذلك أربعة أفلام قصيرة فى تسعينيات القرن العشرين. فيلمها الروائى الطويل:

القرصانة البدوية	٢٠٠٢

ناصر خمير: ولد فى عام ١٩٤٨ فى الكوربة، وعمل فى وسائل إعلام متنوعة، وهو نحات، وكاتب، وحكاء. أخرج أيضا فيلم فيديو مدته ساعتان بعنوان *بحثا عن ألف ليلة وليلة* (١٩٩١). بدأ عمله فى إخراج الأفلام الروائية الطويلة بعد أن أخرج أربعة أفلام قصيرة مختلفة عن بعضها إلى حد بعيد. أفلامه الروائية الطويل:

الهائمون	١٩٨٤
طوق الحمامة المفقود	١٩٩٠

ناصر قطرى: ولد فى عام ١٩٤٣ فى صيادة، ودرس فى باريس فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك)، و المعهد الحر للسينما الفرنسية، والسوربون. ودرس فى روما فى المركز التجريبى للسينما. عمل بعد ذلك مساعدا لمخرجين تونسيين وأجانب. أفلامه الروائية الطويلة:

السفراء	١٩٧٥
كن صديقى (حلو مر)	٢٠٠٠

نجية بن مبروك: ولدت فى عام ١٩٤٩ فى الوديان. درست الأدب فى تونس والسينما فى المعهد البلجيكى القومى لفنون العرض وتقنيات البث ببروكسل. التحقت كمتدربة بالتليفزيون البلجيكى، وبعد ذلك أخرجت فيلما روائيا، كما ساهمت بإخراج جزء من فيلم حرب *الخليج وبعده؟* (١٩٩٢). فيلمها الروائى الطويل:

السامة ١٩٨٨

نضال شطة: ولد فى عام ١٩٥٩ بمدينة تونس. درس العلوم البيئية وعلوم البحار فى المملكة المتحدة. أخرج عددا من الأفلام القصيرة المصورة تحت الماء كما عمل منتجا فى هيئة الإذاعة البريطانية. فيلمه الروائى الطويل:

حب *اللا أحد* ٢٠٠٠

نورى بوزيد: ولد فى عام ١٩٤٥ بصفاقس. درس فى المعهد القومى لفنون العرض وتقنيات البث ببلجيكا. عند عودته لوطنه عمل بالتلفزيون التونسى، ثم اعتقل بسبب نشاطه السياسى وسجن لمدة خمس سنوات. وعندما أفرج عنه عمل مساعد مخرج فى عدد كبير من الأفلام الروائية الطويلة التونسية والأجنبية. أخرج فيلمه الأول فى عام ١٩٨٦، ثم عمل بعد ذلك كاتبا لسيناريو خمسة أفلام روائية طويلة للمخرجين فريد بوغدير، وبراهيم باباى، والمنصف ذويب، ومفيدة التلاتلى، كما شارك بإخراج جزء من الفيلم الروائى الطويل الجماعى حرب *الخليج وبعده؟* (١٩٩٢). أفلامه الروائية الطويلة:

ريح السد ١٩٨٦

صفائح من ذهب ١٩٨٩

بيزناس ١٩٩٢

بنت فاميليا ١٩٩٧

دمى طينية ٢٠٠٢

نوفل صهيب – عتابة: ولد فى عام ١٩٥٩ فى مدينة تونس، ودرس وسائل الاتصال البصرية والسينما فى جامعة كويبك، وتخرج فيها فى عام ١٩٩١. عمل فى كندا فى مختلف أدوار مساعدى الإخراج فى الأفلام الروائية الطويلة. ومنذ ١٩٩٣ بدأ يخرج إعلانات وأفلاما تسجيلية بتكليف من أصحاب الشركات فى تونس. وكتب فى تونس أيضا سيناريوهات متنوعة وأخرج فيلما تسجيليا شخصيا مصورا بالفيديو مدته ٥٢ دقيقة عنوانه *استمبالى*. فيلمه الروائى الطويل:

المخرجون الجزائريون:

آسيا جبار: ولدت فى عام ١٩٣٦ فى تشرشل. درست فى كونسيرفتوار سيفر. هى كاتبة روائية معروفة تكتب باللغة الفرنسية، وقد ألفت أكثر من اثنتى عشرة رواية ومجموعة قصصية. أخرجت فيلمين لهيئة الإذاعة والتليفزيون التونسية وزعا على المستوى الدولى فى مهرجانات السينما، كما اشتركت مع مرزاق علواش فى إخراج فيلم تسجيلى طوله خمسون دقيقة هو *نساء فى حالة حركة* (١٩٩٠). أفلامها الروائية الطويلة:

نوبة نساء جبل شينوا	١٩٧٨
الزرِدة وأغانى النسيان	١٩٨٠

أحمد بو شَعْلة: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد بمدينة الجزائر فى ١٩٥٦، وهو يعيش فى فرنسا منذ عام ١٩٦٢ ويحمل الجنسية الجزائرية. عمل مساعد مخرج، ثم أخرج فيلمه القصير الأول فى عام ١٩٨٤. متزوج من زاكية بوشعلة التى ولدت فى عام ١٩٦٣ فى مدينة ليل بفرنسا، واسمها قبل الزواج زاكية طاهرى، وهى ممثلة. شاركت زوجته فى كتابة فيلمه الروائى الطويل الأول كما شاركت فى إخراج فيلمه الثانى. وقد شارك الزوجان معا فى كتابة سيناريو فيلم *منى صابر* (٢٠٠١)، وهو الفيلم الأول للمخرج المغربى الحديد عبد الحى العراقى. أفلامه الروائية الطويلة:

كريم	١٩٩٥
فحص الأصل	٢٠٠١

أحمد راشدى: ولد فى عام ١٩٣٨ فى تبسة، وعمل فى قسم السينما فى جبهة التحرير القومية الجزائرية بتونس. عند عودته للجزائر كان من الأعضاء المؤسسين لمركز الوسائل السمعية والبصرية الجزائرى، وصار بعد ذلك أول مدير عام للمكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر. أخرج عددا كبيرا من الأفلام القصيرة وشارك فى إخراج الفيلم التسجيلى الجماعى *لتحيا الجزائر* (١٩٧٢). وفى عام ١٩٨١ أخرج مسلسلا من اثنى عشرة حلقة لهيئة الإذاعة والتليفزيون بالمغرب هو مسلسل *الأسلاك الشائكة*، بعد أحد عشر عاما أخرج "*كانت الحرب*" (مع موريس فاليفيتش فى فرنسا، ١٩٩٢). أفلامه الروائية الطويلة:

فجر المعذبين (تسجيلى)	١٩٦٥
الأفيون والعصا	١٩٦٩
إصبع فى التروس	١٩٧٤
على فى بلاد العجائب	١٩٧٩
طاحونة السيد فابر	١٩٨٤

أحمد لعلام: ولد فى عام ١٩٤٠ فى سطيف، ودرس لفترة قصيرة فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. التزم بالإخلاص لجبهة التحرير القومية الجزائرية، ودرس فيما بعد فى استوديوهات بلغراد كما درس فى مدرسة لودز للسينما ببولندا. استمر فى إخراج الأفلام القصيرة منذ ستينيات القرن العشرين وحتى تسعينياته. أفلامه الروائية الطويلة:

المنطقة المحرمة (الفايزة)	١٩٧٤
الحواجز	١٩٧٧

براهيم تساكى: ولد فى عام ١٩٤٦ فى سيدى بلعباس، ودرس فى المعهد القومى لفنون العرض وتقنيات البث ببروكسل فى بلجيكا. عند عودته انضم إلى المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر. يتكون فيلمه الروائى الطويل الأول من ثلاثة أجزاء منفصلة. من السمات الثابتة فى أعماله الاهتمام بالأطفال والمعوقين. أفلامه الروائية الطويلة:

أبناء الريح	١٩٨١
حكاية لقاء	١٩٨٣
أطفال النيون (فى فرنسا)	١٩٩٠

بلقاسم حجاج: ولد فى عام ١٩٥٠ بمدينة الجزائر. درس السينما فى المعهد القومى لفنون العرض وتقنيات البث ببلجيكا ثم عمل فى التليفزيون البلجيكى. عند عودته عمل فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية، حيث أخرج الفيلم الطويل *المرجة* (١٩٨٠)، والفيلم القصير *القطرة* (١٩٨٢)، الذى فاز بجائزة. بعد ذلك أخرج ثلاثة أفلام روائية لهيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية: *تنويعات على شخصية غائبة* (١٩٨٣)، *وجيلالى جطاع* (١٩٨٤) *والخمسة* (١٩٨٨)، وهى مجموعة من الأفلام القصيرة أنتجت للمرة الأولى فى ١٩٨٢. بعد ذلك أخرج ثلاثة أفلام فيديو طول الواحد منها خمسون دقيقة هى: *السبيدة* (١٩٩٢)، و *قوس قزح المكسور* (١٩٩٩) و *سائقة تاكسى فى سيدى بلعباس* (٢٠٠٢). فيلمه الروائى الطويل:

كان ياما كان (ماتشاهو)	١٩٩٥

بن عمر بختى: ولد فى عام ١٩٤١ بتلمسان، ودرس بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك)، وعمل مساعدا فى التليفزيون الفرنسى وفى مختلف الأفلام الروائية الفرنسية. عند عودته للجزائر عمل فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية فأخرج عددا من الأفلام الروائية التليفزيونية المتميزة. أفلامه الروائية:

ملحمة الشيخ بوعمامة	١٩٨٣
أضواء القمر	١٩٩١

بورليم جويردجو: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٦٥ فى آسنيير بباريس. أخرج عددا من الأفلام القصيرة قبل ان يخرج فيلمه الروائى الطويل الأول. ظهر أيضا ممثلا فى فيلم *الشاى فى حريم أرشميدس* (١٩٨٥) من إخراج مهدى شريف. فيلمه الروائى الطويل:

العيش فى الفردوس ١٩٩٨

تشاد شينوجا: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٦٢ بباريس. فى البداية درس العلوم الاقتصادية ثم الدراما فى معهد كور فلوران بباريس، ثم عين مدرسا به. ظهر فى عدد من الأفلام السينمائية والتليفزيونية الفرنسية. أخرج أربعة أفلام قصيرة فى تسعينيات القرن العشرين. فيلمه الروائى الطويل:

١٧ الشارع الأزرق ٢٠٠١

توفيق فارس: ولد فى غام ١٩٣٧ فى برج بو عَراريج. درس فى السوربون بباريس. عند عودته عمل فى الشركة التى تنتج الجريدة السينمائية التونسية وفى التليفزيون التونسى، كما شارك فى إخراج عدد من الأفلام الجزائرية القصيرة المبكرة. كتب السيناريو لفيلمين روائيين طويلين من إخراج محمد لاخضر حمينه. فيلمه الروائى الطويل:

الخارجون عن القانون ١٩٦٩

جان بيير ليدو: ولد فى عام ١٩٤٩ فى تلمسان، ودرس فى معهد السينما بموسكو. عند عودته أخرج العديد من الأفلام القصيرة قبل أن يبدأ عمله فى إخراج الأفلام الطويلة. وبعد ذلك أخرج بعض الأفلام التسجيلية القصيرة المصورة بالفيديو. أفلامه الروائية الطويلة:

إمبراطورية الأحلام ١٩٨٢

أضواء ١٩٩٢

جعفر الدمردجى: ولد فى عام ١٩٣٤ بمدينة الجزائر. درس المسرح بجامعة هامبولت ببرلين الشرقية. عمل بالتدريس فى المعهد القومى للسينما، وهو معهد السينما الجزائرى الذى لم يدم طويلا. عمل فى وظائف حكومية مختلفة تتعلق بالسينما. أخرج أفلاما قصيرة فى الجزائر وفى الإمارات العربية، حيث أنشأ مركزا للوسائط السمعية والبصرية. أفلامه الروائية الطويلة:

الأسر الطيبة ١٩٧٢

جَوَلات ١٩٩٣

حاج رحيم: لم يتلق أى تدريب سينمائى رسمى، لكنه عمل فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية منذ بداية سبعينيات القرن العشرين. فى الثمانينيات أخرج سلسلة من الأفلام التليفزيونية الروائية لهيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية. فيلمه الروائى الطويل:

الصورة ١٩٩٤

حفصة زيناى قوديل: ولدت فى عام ١٩٥١ فى عين البيضاء. قبل أن تتحول للإخراج السينمائى حققت شهرة ككاتبة روائية، إذ نشرت أربع روايات فى الجزائر، وفى وقت أحدث نشرت رواية فى فرنسا، حيث تعيش الآن فى المنفى. عملت مساعدة مخرج قبل أن تخرج فيلمها الروائى الطويل الأول المصور على شريط ١٦ مللى لهيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية. فيلمها الروائى الطويل:

الشيطان امرأة ١٩٩٣

رباح بوبيراس: ولد فى عام ١٩٥٠ فى مدينة الجزائر. تدرب فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية ثم درس فى معهد السينما السوفييتى بموسكو. بدءا من عام ١٩٨٢ أخرج سلسلة من الأفلام الروائية من مقاس ١٦ مم لحساب هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية. فيلمه الروائى الطويل:

أحزان الصحارى ١٩٩١

رباح عمور زايميشى: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٦٨ بفرنسا، ودرس العلوم الاجتماعية بباريس. صور أول فيلم روائى طويل له بالفيديو ثم نقله إلى شريط ٣٥ مللى للعرض العام فى دور السينما. فيلمه الروائى الطويل:

وش وش – ماذا يحدث؟ ٢٠٠٢

رباح لعراجي: ولد فى عام ١٩٤٣ فى برج بونعيم، ودرس فى معهد السينما القومى الجزائرى. أخرج عديدا من الأفلام القصيرة فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، وساهم بإخراج جزء من الفيلم الروائى الطويل الجماعى *قصص الثورة* ١٩٦٩، وكان عضوا فى الفريق الجماعى الذى أخرج الفيلم التسجيلى الطويل *لتحيا الجزائر* (١٩٧٢). فيلمه الروائى الطويل:

سقف وعائلة ١٩٨٢

ربيع بن مختار: ولد فى عام ١٩٤٤ فى دوار تاوريت. درس السينما فى فرنسا، وتخصص فى التصوير السينمائى. أخرج فى الجزائر عدة أفلام تسجيلية كما عمل مديرا للتصوير. فيلمه الروائى الطويل:

ماراثون تام ١٩٩٢

رشيد بن براهيم: ولد فى عام ١٩٥١ فى لمبيز، بدأ عمله بإخراج فيلمين روائيين قصيرين وثلاثة أفلام تسجيلية. عمل فى التليفزيون فى ثمانينيات القرن العشرين وأخرج فيه أفلاما روائية وتسجيلية، وفى عام ١٩٩٨ شارك بإخراج جزء من فيلم *الجزائر الأخرى: آراء من الداخل*، الذى أخرجه مجموعة من المخرجين. فيلمه الروائى الطويل:

الفصل الثالث ١٩٩١

رشيد بن علال: ولد فى عام ١٩٤٦ بمدينة الجزائر، ودرس فى المعهد القومى للسينما بالجزائر، ثم أتم دراساته بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. عند عودته للجزائر عمل مساعد مخرج بالتليفزيون الجزائرى، وأخرج فيلمين قصيرين. منذ بداية سبعينيات القرن العشرين عمل المونتاج لحوالى اثنى عشر فيلما جزائريا، وبعضهم من أهم أفلام هذه الفترة. فيلمه الروائى الطويل:

يا أولاد ١٩٩٣

رشيد بوشارب: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد فى فرنسا فى عام ١٩٥٣ ويحمل الجنسية الفرنسية. بدأ بوشارب عمله فى التليفزيون الفرنسى كمساعد مخرج وأخرج عددا من الأفلام القصيرة. أفلامه الروائية الطويلة:

باتون روج	١٩٨٥
شاب	١٩٩٠
سيجو	١٩٩٢
سنوات ممزقة	١٩٩٢
تراب الحياة	١٩٩٤
شرف أسرتى	١٩٩٧
السنغال الصغير	٢٠٠١

رشيدة كريم: مخرجة من أصل جزائرى تعيش فى فرنسا. ولدت فى عام ١٩٥٥ بمدينة آليه بفرنسا، ودرست تصوير اللوحات فى مدرسة الفنون الجميلة فى مدينتى مونبلييه و نيم. أخرجت عددا من الأفلام القصيرة منذ عام ١٩٩٢. فيلمها الروائى الطويل:

تحت أقدام النساء	١٩٩٦

زايدة غراب – فولتا: مخرجة من أصل جزائرى تعيش فى فرنسا. ولدت فى عام ١٩٦٦. بدأت بالعمل فى القطاع الاجتماعى قبل أن تتحول إلى السينما. أخرجت ثلاثة أفلام روائية قصيرة قبل أن تبدأ العمل فى الأفلام الروائية الطويلة. شاركت أيضا فى كتابة سيناريو *فيلم حياتها* (١٩٩٥)، وهو فيلم روائى طويل من إخراج رومان جوبيل. أفلامها الروائية الطويلة:

اترك شيئا من الحب	١٩٩٨
شباب مُذَهَّب	٢٠٠١

سيد على فيتار: ولد فى عام ١٩٤٣ فى مدينة الجزائر. درس فى المعهد القومى للسينما، وهو معهد السينما الجزائرى الذى لم يدم طويلا. أكمل دراسته فى لودز ببولندا، حيث تدرب فى التليفزيون. عند عودته لوطنه عمل فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية. أفلامه الروائية الطويلة:

راى	١٩٨٨
الحب المحرم	١٩٩٣

سيد على مازيف: ولد فى عام ١٩٤٣ فى مدينة الجزائر، ودرس فى معهد السينما القومى الجزائرى وأخرج عددا من الأفلام القصيرة. ساهم بإخراج جزء من الفيلمين الطويلين الروائيين الجماعيين *الجحيم فى سن العاشرة* (١٩٦٨) *وحكايات الثورة* (١٩٧٠). أفلامه الروائية الطويلة:

العرق الأسود	١٩٧٢
مسيرة الرحل	١٩٧٥
ليلى وأخواتها	١٩٧٨
أنا موجود (تسجيلى)	١٩٨٢
حورية	١٩٨٦

سعيد ولد خليفة: ولد فى تونس. عمل ناقدا قبل أن يخرج فيلمه الروائى الطويل الأول:

الظلال البيضاء	١٩٩١

الطيب مفتى: ولد فى عام ١٩٤٢ بمدينة الجزائر، ولم يتلق أى تدريب رسمى على السينما. أخرج ثلاثة أفلام قصيرة ثم أخرج بعدها فيلمه الروائى الطويل الأول لحساب المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر. فيلمه الروائى الطويل:

زفاف موسى ١٩٨٢

عبد الرحمن بوقرموح: ولد فى عام ١٩٣٦ فى آكبو، ودرس فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. منذ نهايات ستينيات القرن العشرين أخرج عددا من الأفلام القصيرة كما شارك بجزء فى الفيلم الروائى الطويل الجماعى *الجحيم فى سن العاشرة* (١٩٦٨). أخرج بعد ذلك فيلمين روائيين تليفزيونيين من مقاس ١٦ مم لحساب هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية، هما : *طيور الصيف* (١٩٧٨) و *كَحْلَة وبيضا* (١٩٨٠). أفلامه الروائية الطويلة:

صراخ الحجر ١٩٨٦

الجانب المنسى من التل ١٩٩٦

عبد الرزاق هلال: ولد فى عام ١٩٥١. التحق بالمشروع القومى للتليفزيون الجزائرى فى عام ١٩٧٩ واستمر فى إخراج الأفلام التسجيلية والروائية التلفزيونية حتى نهايات تسعينيات القرن العشرين. كتب أيضا عددا من الروايات. فيلمه الروائى الطويل:

مسألة شرف ١٩٩٧

عبد العزيز طولبى: ولد فى عام ١٩٣٨ فى تاملوكة، وحارب فى صفوف جبهة التحرير الجزائرية، وعندما جرح أرسلوه إلى تونس. درس السينما فى كولونيا وعمل فى التلفزيون الألمانى. أخرج بعض الأعمال لهيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية فى نهايات ستينيات القرن العشرين وبداية السبعينيات. فيلمه الروائى الطويل:

نوة ١٩٧٢

عبد الكريم بهلول: مخرج من أصل جزائرى مقيم فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٥٠ فى رباحية بالجزائر، ثم رحل إلى فرنسا فى عام ١٩٧٠ وهو فى العشرين من عمره. يحمل بهلول الجنسية الجزائرية. درس أولا اللغات الأجنبية ثم السينما فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس ما بين ١٩٧٢ و ١٩٧٥.

عمل فى التليفزيون حيث أخرج فيلمين قصيرين، ثم اتجه لإخراج الأفلام الروائية الطويلة. ظهور أحيانا ممثلا فى بعض الأفلام، مثل فيلم *العالم الآخر* لمرزاق علواش. أفلامه الروائية الطويلة:

شاى بالنعناع	١٩٨٤
مصاص دماء فى الفردوس	١٩٩١
أخوات النجع	١٩٩٦
ليلة المصير	١٩٩٧

عز الدين مدور: ولد فى عام ١٩٤٧ وتوفى فى عام ٢٠٠٠. ولد فى سيدى عيش، ودرس لمدة سبع سنوات فى معهد السينما السوفييتى بموسكو. عند عودته انضم إلى هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية، حيث أخرج المسلسل المجمع استعمار بلا امبراطورية (١٩٧٨) وحوالى دستة من الأفلام القصيرة فى ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين. كان عمله الأخير الجزء الذى ساهم به فى الفيلم الجماعى *الجزائر الأخرى: نظرة من الداخل*، وعنوان هذا الجزء *الشجن الصامت*. فيلمه الروائى الطويل:

جبل بايا	١٩٩٧

عزيز كابوش: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٦٠ فى ليون بفرنسا. درس الدراما فى باريس وظهر كثيرا ممثلا فى المسرح والسينما. أخرج فيلمين قصيرين، ثم صنع فيلمه الروائى الطويل الأول:

رسائل من الجزائر	٢٠٠٢

عكاشة تويتا: ولد فى عام ١٩٤٣ فى مستغانم، ودرس السينما فى المعهد الفرنسى للسينما بباريس. عمل ممثلا سينمائيا ومساعدا فى بعض الأفلام الروائية الطويلة الفرنسية والتونسية. بعد أن أخرج فيلمين قصيرين أخرج فيلمه الروائى الطويل الأول فى فرنسا، وفيلمه الثانى لم يعرض عرضا عاما. أفلامه الروائية الطويلة:

الضحايا ١٩٨٢

الناجى من الموت ١٩٨٦

صرخة الرجال ١٩٩٠

على عقيقة: مخرج من أصول جزائرية مقيم فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٤٥ فى جيجل بالجزائر. مقيم فى فرنسا منذ ١٩٦٥. درس الاقتصاد السياسى بالجامعة وعمل معلما بالمدارس وناقدا سينمائيا. شارك فى إخراج فيلم شجرة *الزيتون* (١٩٧٦) وهو فيلم شارك فى إخراجه جماعة من المخرجين وطوله خمس وثمانين دقيقة، كما أخرج عددا من الأفلام القصيرة. وبعد ذلك أخرج عددا من الأفلام التسجيلية التليفزيونية. أفلامه الروائية الطويلة:

رحلة إلى العاصمة ١٩٧٧

(بالاشتراك مع آن – مارى آتيسييه)

دموع من دم ١٩٨٠

(بالاشتراك مع آن – مارى آتيسييه)

على غالم (ويعرف أيضًا باسم على غانم): ولد فى عام ١٩٤٣ فى قسنطينة، لم يتجاوز تعليمه مدرسة تحفيظ القرآن. أخرج فى فرنسا فيلمين روائيين طويلين منخفضى التكاليف وكتب رواية *زوجة لابنى*، وهى القصة التى أخرجها فى فيلمه الجزائرى. أفلامه الروائية الطويلة:

مكتوب؟ (فى فرنسا) ١٩٧٠

فرنسا الأخرى (فى فرنسا) ١٩٧٥

زوجة لابنى ١٩٨٢

عمار العسكرى: ولد فى عام ١٩٤٢ فى عين بيردة، ودرس السينما فى بلغراد. بعد أن أخرج ثلاثة أفلام قصيرة، ساهم بصنع جزء من الفيلم الروائى الطويل الجماعى *الجحيم فى سن العاشرة* (١٩٦٨). شغل منصب رئيس المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما من ١٩٩٦ وحتى إغلاقه فى ١٩٩٨. أفلامه الروائية الطويلة:

داورية نحو الشرق	١٩٧٢
المفيد	١٩٧٨
أبواب الصمت	١٩٨٧
زهرة اللوتس	١٩٩٨

عمور حكار: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٥٨ فى خان تشيلة بالجزائر. شب ابنا لأسرة من المهاجرين فى مدينة بيزانسون بفرنسا. فيلمه الروائى:

جو سيئ لنصاب	١٩٩٢

غوثى بن ديددوش: ولد فى عام ١٩٣٦ فى تلمسان. درس بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. عاد إلى الجزائر وعمل مساعدا فى الأفلام الروائية، كما عمل مخرجا تسجيليا لمدة عشر سنوات. شارك بإخراج جزء من الفيلم الجماعى *الجحيم فى سن العاشرة* (١٩٦٨). أفلامه الروائية الطويلة:

الشبكة	١٩٧٦
موت الليل الطويل (فيلم من مادة مجمعة بالاشتراك مع محمد سليم رياض)	١٩٧٩
حصاد الفولاذ	١٩٨٢
حَسَن نيَّة	١٩٨٩
الجارة	٢٠٠٢

فاروق بلوفة: ولد فى عام ١٩٤٧ فى عويد فودة، ودرس لفترة قصيرة فى المعهد القومى للسينما بالجزائر الذى لم يدم طويلا، ثم تخرج فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. درس أيضا فى باريس على يد رولان بارت. أول عمل كبير له عند عودته للجزائر الفيلم الطويل المكون من مادة مجمعة حرب *التحرير* (١٩٧٣)، وقد حظر عرض هذا الفيلم، فأعيد مونتاج المادة الفيلمية له وعرض عرضا عاما دون ذكر اسم المخرجين. فيلمه الروائى الطويل الوحيد من الأفلام الجزائرية النادرة التى تناولت موضوعات تحدث خارج الجزائر (تناول هذا الفيلم الأحداث التى جرت فى لبنان عشية الحرب الأهلية فى ١٩٧٥). فيلمه الروائى الطويل:

نهلة	١٩٧٩

كريم طرايدية: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى هولندا. ولد فى عام ١٩٤٩ فى عنابة بالجزائر، وهو يعيش فى هولندا منذ عام ١٩٨٠. درس علم الاجتماع فى باريس والسينما فى الأكاديمية القومية للسينما والتليفزيون بأمستردام فى هولندا، وتخرج فى عام ١٩٩١. أخرج عددا من الأفلام القصيرة بدءا من عام ١٩٩١، كما عمل ممثلا. وفى عام ١٩٩٦ نشر مجموعة قصص قصيرة كتبها فى هولندا كتبها بالهولندية. عرض فيلمه الروائى الطويل الأول فى مهرجان كان فى عام ١٩٩٨. أفلامه الروائية الطويلة:

العروس البولندية	١٩٩٨
الصادقون	٢٠٠٠

لييس بوختينى: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٦٥ فى ديجوان بفرنسا. درس الدراما فى ليون وباريس وظهر فى عدد من الأفلام. أخرج ثلاثة أفلام روائية قصيرة، ثم أخرج فيلمه الروائى الطويل الأول وهو:

العشيقة التى ترتدى المايوه	٢٠٠١

مالك شيباني: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٦٤ بفرنسا لوالدين من القبائل. بدأ العمل بالإخراج السينمائى فى بدايات تسعينيات القرن العشرين. أفلامه الروائية الطويلة:

سداسى الأضلاع	١٩٩٣
فرنسا الحلوة	١٩٩٥

مالك لاخضر حمينه: ولد فى عام ١٩٦٢ ، وهو ابن محمد لاخضر حمينه. مثل وهو طفل فى أفلام متنوعة – فى فيلم زد لكوستا جافراس وفيلمين طويلين لوالده – درس بعد ذلك الدراما فى الولايات المتحدة الأمريكية. لعب دور البطولة فى فيلمه الروائى الطويل الأول:

الخريف – أكتوبر فى الجزائر	١٩٩١

محمد بنايت: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٤٤ فى مدينة الجزائر، ورحل إلى فرنسا وهو فى الرابعة من عمره، واحتفظ بجنسيته الجزائرية. أخرج فى البداية فيلما قصيرا، ثم أخرج خمسة أفلام روائية طويلة فى سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين. أفلامه الروائية الطويلة:

قناع امرأة مستنيرة	١٩٧٤
متاريس متوحشة	١٩٧٥
الرومانسيون الجدد	١٩٧٩
طفل النجوم	١٩٨٥
حصان أريزونا	١٩٨٨

محمد بن صلاح: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى بلجيكا. ولد فى عام ١٩٤٥ بمدينة الجزائر. أخرج فيلمه الروائى الوحيد الذى من مقاس ١٦ مم كمشروع تخرج من المعهد القومى لفنون العرض وتقنيات البث ببلجيكا، حيث درس. فيلمه الروائى الطويل:

البعض والآخرون ١٩٧٢

محمد بو عمارى: ولد فى عام ١٩٤١ فى سطيف. لم يتلق تعليما سينمائيا رسميا. عمل منذ منتصف ستينيات القرن العشرين مساعد مخرج ومخرجا للأفلام القصيرة. أفلامه الروائية الطويلة:

الفحام ١٩٧٢

الإرث ١٩٧٤

الخطوة الأولى ١٩٧٩

الرفض ١٩٨٢

محمد حلمى: ولد فى عام ١٩٣١ فى عزيفون. عمل ممثلا. كتب الكثير من الأعمال الإذاعية والتلفزيونية، وأخرج مسلسلا روائيا من مقاس ١٦ مم لهيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية. فيلمه الروائى الطويل:

الأويلف السايب ١٩٩٠

محمد رشيد بن حاج: ولد فى عام ١٩٤٩ فى مدينة الجزائر. درس الهندسة المعمارية فى المدرسة العليا للفنون والديكور بباريس ثم درس السينما فى جامعة باريس، ولا زال يعمل فنانا تشكيليا. فى عام ١٩٧٩ بدأ فى إخراج سلسلة من الأفلام التليفزيونية الروائية الطويلة وعدة أفلام تسجيلية. يعيش حاليا فى إيطاليا، حيث أخرج فيلما تسجيليا طوله خمسة وأربعون دقيقة بعنوان *العشاء الأخير* (١٩٩٥)، كما أخرج آخر أفلامه الروائية الطويلة هناك. أفلامه الروائية الطويلة:

وردة الصحراء ١٩٨٩

توشيا ١٩٩٣

شجرة المصائر المعلقة (فى إيطاليا) ١٩٩٧

ميركا (فى إيطاليا) ٢٠٠٠

محمد سليم رياض: ولد فى عام ١٩٣٢ فى تشرشل. لم يتلق أى تدريب سينمائى رسمى. عمل فى التليفزيون الفرنسى لعدة سنوات وسجن لتأييده لجبهة التحرير الجزائرية. أخرج أفلاما قصيرة للمركز القومى للسينما بفرنسا و فيلما تليفزيونيا روائيا واحدا لهيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية هو *المفتش طاهر* (١٩٦٩). أفلامه الروائية الطويلة:

الطريق	١٩٦٨
سنعود	١٩٧٢
ريح الجنوب	١٩٧٥
تشريح مؤامرة	١٩٧٨
ميت الليلة الطويلة (تسجيلى مع غوثى بن ديددوش)	١٩٧٩
حسن تاكسى	١٩٨٢

محمد زينات: ولد فى عام ١٩٣٢ وتوفى فى عام ١٩٩٥. ولد بمدينة الجزائر، وعمل ممثلا وكاتبا مسرحيا، وحارب مع جبهة التحرير الجزائرية، وحين جرح، أرسلوه إلى تونس. درس الدراما فى برلين الشرقية وميونيخ وعمل ممثلا فى باريس. ظهر كممثل فى أفلام متنوعة أجنبية و لمخرجين من شمال إفريقيا، كما عمل مساعد مخرج. فيلمه الروائى الطويل:

تحيا يا ديدو	١٩٧١

محمد شويخ: ولد فى عام ١٩٤٣ فى مستغانم. عمل ممثلا بالمسرح وظهر فى أدوار بطولة فى عدد من الأفلام لمخرجين جزائريين وفرنسيين. أخرج فى سبعينيات القرن العشرين فيلمين روائيين طويلين من مقاس ١٦ مم لهيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية هما: *فم النهر* (١٩٧٢-١٩٧٤) و*المحطمون* (١٩٧٤). أفلامه الروائية الطويلة:

الانقطاع	١٩٨٢
القلعة	١٩٨٨
يوسف: أسطورة النائم السابع	١٩٩٣
سفينة الصحراء	١٩٩٧

محمد لاخضر حمينه: ولد فى عام ١٩٣٤ فى مصيلة. عمل فى الحكومة الجزائرية المؤقتة بالمنفى، التى كان مقرها تونس، وذهب إلى براغ ليدرس هناك لفترة قصيرة فى معهد السينما والتليفزيون بأكاديمية فنون الأداء التشيكية، كما عمل فى الاستوديوهات التشيكية. وقد كان محمد لاخضر حمينه الشخصية المهيمنة على السينما الجزائرية، فقد كان رئيسا للمكتب الجزائرى للوقائع ثم رأس بعد ذلك المكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر وفاز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان بفيلمه ذى الإنتاج الضخم وقائع سنين الجمر. أفلامه الروائية الطويلة:

ريح الأوراس	١٩٦٦
حسن طيرو	١٩٦٨
ديسمبر	١٩٧٢
وقائع سنين الجمر	١٩٧٥
ريح الرمال	١٩٨٢
الصورة الأخيرة	١٩٨٦

محمد لامين مرباح: ولد فى عام ١٩٤٦ فى ثيجنيف، وحصل على شهادة جامعية فى علم الاجتماع. عمل متدربا فى التليفزيون البولندى، ودرس فى معهد السينما القومى الجزائرى. منذ السبعينات جمع بين العمل فى دار النشر التابعة للجمعية الجزائرية للإنتاج والتوزيع والإخراج فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية. أخرج فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية أفلاما قصيرة وأفلاما تليفزيونية طويلة، منها *المنتصر* (١٩٦٩)، *الرسالة* (١٩٧١)، *يانيس* (١٩٧١)،

الأنواط (١٩٧٣) و *شعبية ٧٣* (١٩٧٤). وفى تسعينيات القرن العشرين صار رئيسا للمشروع القومى لإنتاج المواد السمعية والبصرية بالجزائر. أفلامه الروائية الطويلة:

المفسدون	١٩٧٢
المستلبون	١٩٨٦
راضية	١٩٩٢

محمد مزين يعلى: ولد فى عام ١٩٤٦ فى أية علوان، ودرس السينما فى لودز ببولندا وتدرب فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الإيطالية بروما. أخرج الكثير من الأفلام القصيرة فى سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين. فيلمه الروائى الطويل:

أنغام الخريف	١٩٨٣

محمد النذير لعزيزى: ولد فى عام ١٩٤١ فى مليانة، وأخرج فيلما قصيرا واحدا. كان عضوا فى مجموعة المخرجين الذين أخرجوا الفيلم التسجيلى الطويل *لتحيا الجزائر* (مع أحمد كرزابى فى ١٩٧٢). فيلمه الروائى الطويل:

زيتونة بولحيلات	١٩٧٨

محمود زمورى: ولد فى عام ١٩٤٦ فى بوفارق، ودرس فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بفرنسا وبدأ عمله هناك بإخراج فيلم قصير، وبالعمل مساعدا لعلى غانم. أفلامه الروائية الطويلة:

خذ *لك ألف* جنيه *وغور*[1] (فى فرنسا)	١٩٨١
سنوات التويست المجنونة	١٩٨٣
من هوليود إلى تامانراسيت	١٩٩٠
شرف القبيلة	١٩٩٣
آرابيكا ١٠٠% (فى فرنسا)	١٩٩٧

---

(١) العنوان الفرنسى ترجمته "خذ لك عشرة آلاف جنيه وغور"، ويبدو أن "ألف جنيه" خطأ فى الترجمة الإنجليزية للعنوان (المترجمة).

مرزاق علواش: ولد فى عام ١٩٤٤ فى مدينة الجزائر، ودرس فى معهد السينما القومى بالجزائر وفى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. عمل فى المكتب الجزائرى للوقائع و المركز القومى للسينما بفرنسا قبل أن يلتحق بالمكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر فى وظيفة مخرج فى عام ١٩٧٥. عمل مساعد مخرج مع محمد سليم رياض وأخرج فيلمين تسجيليين فى منتصف سبعينيات القرن العشرين. أفلامه الروائية الطويلة:

عمر جتلاتو	١٩٧٦
مغامرات بطل	١٩٧٨
رجل ونوافذ	١٩٨٢
الحب فى باريس	١٩٨٦ (فى فرنسا)
باب الواد الحومة	١٩٩٤
أهلا يا بن العم!	١٩٩٦ (فى فرنسا)
الجزائر – بيروت: للذكرى	١٩٩٨ (فى فرنسا)
العالم الآخر	٢٠٠١

مصطفى بديع: ولد فى عام ١٩٢٨ بمدينة الجزائر، وعمل أساسا فى التليفزيون، حيث أخرج عددا من الأفلام والمسلسلات التليفزيونية. كان فيلمه الطويل الأول من أوائل الأفلام التى تناولت حرب التحرير ومن أهمها. أفلامه الروائية الطويلة:

الليل يخاف الشمس	١٩٦٥
هروب حسن طيرو	١٩٧٤

مصطفى جاجام: مخرج من أصل جزائرى يقيم فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٥٢ فى أوران، وما زال يحمل الجنسية الجزائرية. هو فى الأصل ممثل، وقد لعب دور البطولة فى فيلم *مغامرات بطل* (١٩٧٨) من إخراج مرزاق علواش. وعلاوة على عمله بالتمثيل فى السينما وعلى المسرح، عمل مساعد مخرج مع فيرنر شرويتر ومحمد زمورى، كما عمل كاتبا للسيناريو. بدأ فى إخراج الأفلام القصيرة والتسجيلية فى عام ١٩٨٢. فيلمه الروائى الطويل:

جبهات	٢٠٠٠

مصطفى كاتب: عمل ممثلا فى شركة جبهة التحرير القومية بالجزائر، وظهر فى عدد من الأفلام الجزائرية الروائية الطويلة، تشمل الأفلام المبكرة التى أخرجها مصطفى بديع، ومحمد لاخضر حمينه، وأحمد راشدى. فيلمه الروائى الطويل الوحيد معالجة لمسرحية للمثل رويشد. فيلمه الروائى الطويل:

الغولة	١٩٧٢

مهدى شريف: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٥٢ فى مَغنيَّة بالجزائر. رحل إلى فرنسا فى سن العاشرة، وما زال يحمل الجنسية الجزائرية. تعلم الميكانيكا وعمل بمصنع من عام ١٩٧٠ حتى ١٩٨٣. وقد نشر روايته الأولى باللغة الفرنسية فى عام ١٩٨٣: *الشاى فى حريم آرشى أحمد* (ترجمت إلى الإنجليزية بعنوان " *الشاى فى الحريم*")، تلاها روايتى *حركى مريم* (١٩٨٩)، وبيت *ألكسينا* (١٩٩٩). أخرج أيضا عدة أفلام تليفزيونية فى تسعينيات القرن العشرين للقناة السابعة (آرتيه)، منها *الحمامة المسروقة* (١٩٩٥) وإعداد لروايته *بيت ألكسينا* (١٩٩٨). أفلامه الروائية الطويلة:

الشاى فى حريم أرشميدس	١٩٨٥
الآنسة منى	١٩٨٧
البابونج	١٩٨٨

فى أرض الجوليبيات	١٩٩٢
ماري – لين	٢٠٠١
بنت كلثوم	٢٠٠٢

موسى حداد: ولد فى عام ١٩٣٧ بمدينة الجزائر. عمل مساعد مخرج بالتليفزيون الفرنسى ثم فى شركة أفلام القصبة بالجزائر. عمل مساعدا للمخرجين جيللو بونتيكورفو ولوكينو فيسكونتى قبل أن يشارك إنزو بيرى فى إخراج أول فيلم روائى طويل هو *ثلاثة مدافع ضد القيصر* (١٩٦٧). معظم أعماله التى تلت ذلك عبارة عن أفلام من مقاس ١٦ مم أخرجها لهيئة الإذاعة والتليفزيون الجزائرية. بعد غياب عن بلده امتد لاثنى عشر عاما عاد بفيلم فيديو روائى طويل هو *مجنون* فى (١٩٩٩). أفلامه الروائية الطويلة:

بالقرب من شجرة الصفصاف	١٩٧٢
عطلة المفتش طاهر	١٩٧٣

ناجيل بلعواد: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. أعد رسالة الماجستير فى التواصل فى الجامعة الأمريكية بالعاصمة الأمريكية واشنطن، وصور فيلمه التسجيلى القصير الأول فى ولاية ماريلاند فى عام ١٩٩١. عمل مساعد مخرج فى عدد من الأفلام التى أنتجها المركز الجزائرى لفن وصناعة السينما. فيلمه الروائى الطويل:

توقعات النساء	٢٠٠٠

نذير مكنيشى: مخرج من أصل جزائرى يعيش فى فرنسا. ولد فى عام ١٩٦٥ فى باريس، وشب فى مدينة الجزائر منذ كان فى الشهر الأول من عمره. غادر الجزائر وهو فى الثامنة عشرة من عمره ليدرس القانون فى باريس. قضى فترة فى لندن، وتدرب فى مسرح شايوه بباريس، ثم ذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليدرس السينما فى المدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية بنيويورك من ١٩٩٣ إلى ١٩٩٥، وأخرج هناك فيلمين قصيرين. فيلمه الروائى الطويل:

حريم مدام عثمان ٢٠٠٠

يامنة بشير – شويخ: ولدت فى عام ١٩٥٤ بمدينة الجزائر، وهى شقيقة محمد شويخ. التحقت بالمكتب القومى لتجارة وصناعة السينما بالجزائر فى عام ١٩٧٤ وعملت ملاحظة سيناريو ثم مونتيرة فى العديد من الأفلام التسجيلية والروائية، بما فى ذلك أفلام القلعة و سفينة الصحراء لمحمد شويخ. فيلمها الروائى الطويل:

رشيدة ٢٠٠٢

يامنة بن جيجى: مخرجة من أصل جزائرى تعيش فى فرنسا. ولدت فى باريس. بدأت العمل فى التليفزيون بإنتاج أعمال عن قضايا المرأة، منها مسلسلين يتكون كل منهما من ثلاث حلقات. طول الحلقة اثنتان وخمسون دقيقة، هما : *نساء الإسلام* (١٩٩٤)، *منكرات المهاجرين: الإرث المغاربى* (١٩٩٧). أخرجت أيضا *منزل كيت، مكان للأمل* (١٩٩٥) وفيلم فيديو طوله اثنتان وخمسون دقيقة بعنوان *الروض العاطر* (٢٠٠٠). فيلمها الروائى الطويل:

إن شاء الله الأحد ٢٠٠١

يحيى ديبوب: ولد فى عام ١٩٤٠. درس فى معهد السينما الجزائرى فى ستينيات القرن العشرين. عمل فى وظائف إدارية فى السينما والتليفزيون. ظل فيلمه الروائى الأول حبيس العلب لمدة ست سنوات حتى عرض عرضا عاما. أفلامه الروائية الطويلة:

السيدة العجوز والطفل ١٩٩١-١٩٩٧

مقاتلو المقاومة ١٩٩٧

المخرجون المغربيون:

أحمد بوعناني: ولد فى عام ١٩٣٨ فى الدار البيضاء. درس بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس وشارك فى جماعة سيجما ٣ التى لم تستمر طويلا. عمل منذ ١٩٧٠ مونتيرا وكاتبا للسيناريو لعدد من الأفلام المغربية القصيرة والروائية الطويلة. نشر عدة دواوين شعرية وكتب سيناريوهات الفيلمين الروائيين الطويلين اللذين أخرجهما داود أولاد سيد. ألف هذا المخرجان أيضا كتابا به صور فوتوغرافية وقصائد شعر عنوانه "*أراضى اللحظة*" (٢٠٠٠). أخرج فى الوقت نفسه عدة أفلام قصيرة. فيلمه الروائى الطويل:

السراب	١٩٧٩

أحمد بولان: ولد فى عام ١٩٥٦ فى ساليه، ودرس الدراما فى الكونسرفتوار القومى للفنون الدرامية والموسيقى فى الرباط، ثم عمل بالمسرح. بدأ دراسة السينما رسميا فى إيطاليا، لكنه لم يتم دراسته. عند عودته لوطنه عمل ممثلا ومساعدا فى الأفلام الأجنبية. فى تسعينيات القرن العشرين أخرج عددا من الأفلام التسجيلية وفيلمين روائيين قصيرين. فيلمه الروائى الطويل:

على، ورابية، والآخرون	٢٠٠٠

أحمد قاسم عَقدى: ولد فى عام ١٩٤٢ فى تشفشاوين، وتدرب فى تليفزيون جبل طارق، وأخرج عددا من الأفلام القصيرة. أفلامه الروائية الطويلة:

مأساة ٤٠٠٠٠	١٩٨٢
ما تذهب به الرياح	١٩٨٤

أحمد مسناوى: ولد فى الرباط فى عام ١٩٢٦، وتوفى فيها فى عام ١٩٩٦. حصل على عدة دراسات وتدريبات متنوعة لكنه كان أساسا مخرجا عصاميا علم نفسه بنفسه. انضم إلى المركز السينمائى المغربى فى عام ١٩٦٢، وظل به حتى

تقاعد فى عام ١٩٨٦، حيث أخرج حوالى عشرين فيلما قصيرا على مدى خمسة وثلاثين عاما. شارك فى إخراج أول فيلم روائى مغربى *انتصار الحياة* (بالاشتراك مع ب. ع. تازى، ١٩٦٨).

أحمد المعنونى: ولد فى عام ١٩٤٤ فى الدار البيضاء. درس الدراما فى باريس فى جامعة مسرح الأمم، كما درس الإخراج السينمائى فى المعهد القومى لفنون العرض وتقنيات البث ببروكسل. عمل مدير تصوير فى عدة أفلام، وأخرج عددا من الأفلام القصيرة، كما أخرج فيلما تسجيليا مصورا بالفيديو طوله خمسون دقيقة بعنوان *المغربى*. وقد مزج بين الروائى والتسجيلى فى فيلميه الروائيين الطويلين:

الأيام، الأيام	١٩٧٨
الحال	١٩٨١

أحمد ياشفين: ولد فى عام ١٩٤٨ فى الدار البيضاء. درس التصميم فى روما، والدراسات الإسلامية فى ستراسبورج (وحصل فيها على الدكتوراه فى ١٩٧٩)، ودرس السينما فى جامعة إنديانا ببلومنجتون. أفلامه الروائية الطويلة:

الكابوس	١٩٨٤
خفايا	١٩٩٥

إيمان مصباحى: ولدت فى عام ١٩٦٤ فى تطوان بالمغرب، ظهرت فى طفولتها فى أدوار فى الفيلمين الطويلين الأولين اللذين أخرجهما والدها عبد الله مصباحى. أخرجت فى ثمانينيات القرن العشرين عدة أفلام قصيرة كما درست الإخراج السينمائى فى القاهرة لمدة خمس سنوات بالمعهد العالى للسينما، ودرست علم النفس بجامعة عين شمس. بدأت فى صنع فيلمها الروائى الطويل الأول فى عام ١٩٩٤، لكنها لم تتمه إلا بعد ذلك بثمان سنوات، وهو:

فردوس الفقراء	٢٠٠٢

التيجانى الشريكى: ولد فى عام ١٩٤٩ فى آزيمور. عمل فى البداية رساما. شارك فى كتابة سيناريو فيلم *حَدَّة* (١٩٨٤) من إخراج محمد أبو الوقار، ثم أخرج فيلما من مقاس ١٦ مم. فيلمه الروائى الطويل:

إمير أو الأشواك المزهرة	١٩٩١

جمال بلمجدوب: ولد فى عام ١٩٥٦ فى سيدى قاسم، درس الإخراج السينمائى فى المعهد القومى لفنون العرض وتقنيات البث ببلجيكا وعمل ناقدا سينمائيا. عمل أيضا مساعد مخرج، كما عمل بالتليفزيون. أخرج فى التسعينيات ثلاثة أفلام قصيرة واشترك فى كتابة سيناريو فيلم *نساء... ونساء* من إخراج سعد شرايبى (١٩٩٨)، وبعد ذلك، كتب سيناريو فيلم *منى صابر*، وهو الفيلم الأول للمخرج عبد الحى العراقى. فيلمه الروائى الطويل:

ياقوت	٢٠٠٠

جيلالى فرحاتى: ولد فى عام ١٩٤٨فى خميسات. درس الأدب وعلم الاجتماع والدراما فى باريس، حيث عاش لمدة عشر سنوات. أخرج فيلمين قصيرين ثم بدأ العمل فى الأفلام الروائية الطويلة فى عام ١٩٧٨. شارك أيضا بإخراج جزء من الفيلم الروائى الطويل الجماعى *خمسة أفلام لمائة عام* (١٩٩٥). أفلامه الروائية الطويلة:

شرخ فى الحائط	١٩٧٨
عرائس من قصب	١٩٨١
شاطئ الأطفال المفقودين	١٩٩١
خيول الحظ	١٩٩٥
ضفائر	٢٠٠٠

حامد بنانى: ولد فى عام ١٩٤٠فى مكناس. درس بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. أخرج عددا قليلا من الأفلام القصيرة، وعمل بالجريدة السينمائية "سينما ٣"، وكان عضوا فى الجماعة السينمائية المسماة سيجما ٣ التى لم تستمر طويلا. من رواد السينما المغربية فى ١٩٧٠، ولم يخرج فيلمه الثانى إلا بعد ذلك بخمسة وعشرين عاما. أفلامه الروائية الطويلة:

وشمة	١٩٧٠
سر المجرة (أو صلاة للغائب)	١٩٩٥

حامد بن سعيد: ولد فى عام ١٩٤٨ فى مكناس. عمل أمينا مساعدا فى السينماتيك الفرنسى بباريس، ودرس السينما فى لودز ببولندا. أخرج عدة أفلام تسجيلية وقصيرة. فيلمه الروائى الطويل:

عصفور الجنة	١٩٨١

حامد بن شريف: ولد فى عام ١٩٤٠ فى فاس، وتوفى فى عام ١٩٨٦. عمل بالإذاعة والتليفزيون كما عمل مونتيرا لعدد من الأفلام المغربية الروائية الطويلة. فيلمه الروائى الطويل:

خطوات فى الضباب	١٩٨٢

حسن بن جلون: ولد فى عام ١٩٥٠ فى سيتات. درس الصيدلة أولا، ثم السينما فى المعهد الحر للسينما الفرنسية بباريس. تخرج فى عام ١٩٨٣، وأخرج فيلمين قصيرين ثم أخرج بعدهما أفلاما روائية طويلة هى:

أعياد الآخرين	١٩٩٠
يا ريت	١٩٩٣
أصدقاء الأمس	١٩٩٧
حكم امرأة	٢٠٠٠
شفاه الصمت	٢٠٠١
الصاحب	٢٠٠٢

حسن مفتى: ولد فى عام ١٩٣٥ فى تطوان، ودرس كتابة السيناريو فى معهد السينما بالقاهرة، وعمل مساعدا لعدد من أهم المخرجين المصريين، منهم يوسف شاهين، وصلاح أبو سيف، وهنرى بركات. عمل بشكل واسع فى التليفزيون المغربى وكتب الحوار لفيلم حكيم نورى الأول "*ساعى البريد*" (١٩٨٠). فيلمه الروائى الطويل:

دموع الندم	١٩٨٢

حكيم نورى: ولد فى عام ١٩٥٢ فى الدار البيضاء، ودرس الدراما فى الكونسرفتوار القومى للفنون الدرامية من ١٩٦٦-١٩٧٠. عمل بعد ذلك مساعدا للمخرج سهيل بن بركة، وأخرج فيلمه القصير الأول فى عام ١٩٧٧، وأخرج ثلاثة أعمال درامية تليفزيونية فى منتصف ثمانينيات القرن العشرين، وشارك بجزء فى فيلم خمسة *أفلام لمائة عام* (١٩٩٥). صار فى تسعينيات القرن العشرين واحدا من أشهر المخرجين المغاربة. أفلامه الروائية الطويلة:

ساعى البريد	١٩٨٠
المطرقة والسندان	١٩٩٠
الطفولة المغتصبة	١٩٩٣
لص الحلم	١٩٩٥
خبر بسيط	١٩٩٧
مصير امرأة	١٩٩٨
إنها مريضة بالسكرى وارتفاع الضغط وترفض أن تموت	٢٠٠٠
قصة حب	٢٠٠١

داود أولاد سيد: ولد فى عام ١٩٥٣ فى مدينة مراكش، وحصل على الدكتوراه فى العلوم الفيزيائية فى نانسى بفرنسا، ويعمل بالتدريس فى كلية العلوم بالرباط. حضر دورات فى السينما فى المؤسسة الأوروبية لمهن الصورة والصوت بفرنسا وعمل مصورا، كما نشر ثلاثة كتب هى: *المغربيون* فى ١٩٨٩، و *بوجعاد: المكان والذاكرة* فى ١٩٩٦، *وأراضى اللحظة* بالاشتراك مع أحمد بوعنانى فى ٢٠٠٠. بدأ العمل فى الإخراج السينمائى فى عام ١٩٨٩، وأخرج خمسة أفلام قصيرة ثم أخرج فيلمه الروائى الطويل الأول فى تسعينيات القرن العشرين. أفلامه الروائية الطويلة:

باى باى سويرتي	١٩٩٨
حصان الريح	٢٠٠١

دريس شويكة: ولد فى عام ١٩٥٣ فى كالا ساراونا. درس العلوم الاقتصادية، وانضم إلى حركة الاتحاد القومى لنوادى السينما المغربية، وعمل متدربا فى الإنتاج السينمائى. أخرج للتليفزيون *صمت الليل* (١٩٩٦)، و *زارع الريح* (١٩٩٧)، كما أخرج مسلسلا عن السينما بعنوان *زوايا* استمر منذ ١٩٩٤. فيلمه الروائى:

مبروك	١٩٩٩

دريس قطانى: ولد فى عام ١٩٤٧ وتوفى فى عام ١٩٩٤. ولد فى ساليه، وتدرب على المسرح فى باريس، كما عمل هناك ممثلا ومساعدا فى الأفلام السينمائية والتليفزيونية فى المكتب القومى الفرنسى للبث الإذاعى والتليفزيونى. تدرب أيضا بهيئة الإذاعة البريطانية. فيلمه الروائى الطويل:

يوم العيد (مع محمد عبد الكريم درقاوى)	١٩٨٤

دريس مرينى: ولد فى عام ١٩٥٠ فى ساليه، ودرس الإعلام فى هامبورج وعمل لمدة سنتين مساعد إنتاج وإخراج فى التليفزيون الألمانى. أخرج عددا من الأفلام القصيرة فى بدايات ثمانينيات القرن العشرين، وعمل كثيرا فى التليفزيون. فيلمه الروائى الطويل:

بامو ١٩٨٣

سعد شرايبي: ولد في عام ١٩٥٢ بفاس. درس الطب، ثم بدا العمل في حركة الاتحاد القومي لنوادي السينما المغربية ؛ فأنشأ نادي سينما العزايم في الدار البيضاء. كان عضوا في المجموعة التي أخرجت فيلم رماد الزريبة (١٩٧٧). كما أخرج مجموعة متنوعة من الأفلام القصيرة. أفلامه الروائية الطويلة:

وقائع من حياة عادية ١٩٩١

نساء ... ونساء ١٩٩٨

العطش ٢٠٠٠

سعيد بن سودة: ولد في عام ١٩٥٧ في مكناس، لم يتلق أي تدريب سينمائي رسمي، لكنه ذهب إلى آسيا في ١٩٧٢ ليعمل في السينما هناك. عمل لبضع سنوات لحساب شو براذرز في هونج كزنج وعمل لست سنوات مدير إنتاج في استوديوهات السينما اليابانية. وفي عام ١٩٨٧ صار موزعا لأفلام هونج كونج في أوربا. ولأنه متخصص في فنون القتال الآسيوية [مثل الكاراتيه والكونج فو وما شابه] فقد ظهر في العديد من الأفلام، بما فيها الفيلمين اللذين أخرجهما بنفسه. أفلامه الروائية الطويلة:

ظل الحارس ١٩٨٥

من الجنة إلى الجحيم ٢٠٠٠

سهيل بن بركة: ولد في عام ١٩٤٢ في تمبوكتو بمالي، وهو ابن لعائلة من جنوب المغرب. درس علم الاجتماع في روما ثم اتجه لدراسة السينما في مركز الفيلم التجريبي. عمل مساعد مخرج في أفلام إيطالية روائية طويلة منها فيلمين من إخراج بيير باولو بازوليني، كما أخرج ثلاثة أفلام قصيرة. صار رئيس المركز السينمائي المغربي في عام ١٩٨٦ كما أنشأ مجمع إنتاج وتوزيع خاصا به اسمه داوليز. أفلامه الروائية الطويلة:

ألف يد ويد	١٩٧٢
حرب البترول لن تقع	١٩٧٤
عرس الدم	١٩٧٧
آموك	١٩٨٢
فرسان العَظَمة	١٩٩٣
ظل فرعون	١٩٩٦
عشاق موجادور	٢٠٠٢

الطيب صديقي: ولد فى عام ١٩٣٧ فى الصويرة، وعمل كثيرا بالتأليف، والترجمة والإخراج فى المسرح والتليفزيون. ظهر أيضا فى العديد من المسرحيات، والتمثيليات التلفزيونية، والأفلام الروائية، لكنه لم يخرج إلا فيلما روائيا طويلا واحدا هو:

الزفت	١٩٨٤

عبده عشوبة: ولد فى عام ١٩٥٠ فى الرباط، ودرس بمعهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. يعيش عشوبة فى فرنسا، ويعمل مدرسا وناقدا. أخرج عشوبة عددا من الأفلام القصيرة فى فى نهايات سبعينيات القرن العشرين. أفلامه الروائية الطويلة:

تَغْنُجَة	١٩٨٠

عبد الحى العراقى: ولد فى عام ١٩٤٩ فى فاس، ودرس الإخراج السينمائى فى كونسرفتوار لوى لوميير (فوجيرار) كما درس تاريخ السينما فى السوربون بباريس. أخرج عددا من الأفلام القصيرة فى أثناء دراسته وبعد تخرجه. وصنع أيضا أعمالا بالفيديو، كما عمل بتدريس إنتاج المواد المرئية والمسموعة، وأخرج بعض البرامج للإذاعة والتليفزيون المغربيين، كما أخرج العديد من الإعلانات القصيرة. أنتج أيضا عددا من الأفلام القصيرة لمخرجين شبان كما أنتج فيلما روائيا

طويلا للمخرج عمر شرايبى هو فيلم *الرجل الذى طرز الأسرار*. فيلمه الروائى الطويل:

منى صابر	٢٠٠١

عبد العزيز رمضانى: ولد فى عام ١٩٣٧ فى السعيدية بالمغرب، ودرس فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس فى نهايات خمسينيات القرن العشرين. عند عودته فى ١٩٥٩ انضم إلى المركز السينمائى المغربى. عمل أيضا مساعد مخرج ومدير إنتاج فى عدد من الأفلام الأجنبية التى صورت فى المغرب، وأخرج عددا من الأفلام الوثائقية القصيرة قبل أن يشارك فى إخراج ثانى فيلم روائى طويل مغربى. فيلمه الروائى الطويل:

حينما ينضج التمر (مع العربى بنانى)	١٩٦٨

عبد القادر لاجطع: ولد فى عام ١٩٤٨ فى الدار البيضاء. درس الإخراج السينمائى فى مدرسة لودز للسينما ببولندا. أخرج عددا من الأفلام القصيرة للسينما والتليفزيون وكان عضوا فى الجماعة التى أخرجت فيلم *رماد الزريبة* فى ١٩٧٩. أفلامه الروائية الطويلة:

الحب فى الدار البيضاء	١٩٩١
الباب المسدود	(أخرجه فى ١٩٩٥ وعرض فى ٢٠٠٠)
البيضاوة	١٩٩٨

عبد الله زروالى: ولد فى عام ١٩٣٩ فى تازا، ودرس فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. بدأ عمله مصورا للجريدة السينمائية المغربية، ثم صار مخرجا تسجيليا، وعمل أيضا مدير تصوير لفيلمى *سكوت.. الاطلاع ممنوع* لعبد الله مصباحى. أخرج خمسة أفلام قصيرة وعمل مدير إنتاج فى أفلام روائية طويلة مغربية وأجنبية. حمل فيلمه الأول فى البداية عنوان *الدوامة*، وبدأ تصويره فى عام ١٩٨٠- لكنه لم يتم إخراجه إلا عام ١٩٩٥ وبعنوان جديد. أفلامه الروائية الطويلة:

رفاق النهار ١٩٨٤

أنا الفنان ١٩٩٥

عبد الله مصباحي: ولد فى عام ١٩٣٦ فى الجديدة، ودرس الإخراج السينمائى فى المعهد العالى للدراسات السينمائية بباريس، وعمل متدربا فى المسرح القومى الجماهيرى بفرنسا. شغل مناصب إدارية عليا فى وزارة الإعلام وفى المركز السينمائى المغربى. بدأ العمل فى تصوير فيلمه الأخير فى عام ١٩٨٠ لكنه لم يتمه إلا بعد ذلك بتسع سنوات، وله فيلمان روائيان طويلان لم يتمهما. بدأ العمل فيهما فى بدايات ثمانينيات القرن العشرين. أفلامه الروائية الطويلة:

سكوت.. الاطلاع ممنوع ١٩٧٣

غدا لن تتبدل الأرض ١٩٧٥

الضوء الأخضر ١٩٧٦

أين تخبئون الشمس؟ ١٩٧٩

أرض التحدى (يعرف أيضا
بعنوانه الأصلى "سأكتب اسمك على الرمال") ١٩٨٩

عبد المجيد رشيش: ولد فى عام ١٩٤٢ فى قنيطرة، ودرس الإخراج السينمائى فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس، وتخرج فى عام ١٩٦٣. انضم إلى المركز السينمائى المغربى فى عام ١٩٦٤، وحصل منه على إجازة ليدرس الأنثروبولوجى وتاريخ الفن بالجامعة البلجيكية الحرة فى بروكسل. أخرج عددا من الأفلام التسجيلية والقصيرة منذ عام ١٩٦٨ وما بعده. شارك فى كتابة سيناريو فيلمه الروائى الطويل الأول مع فريدة بنليزيد وعمر شرايبى. فيلمه الروائى الطويل:

قصة وردة ٢٠٠٠

العربى بنانى: ولد فى عام ١٩٣٠ فى فاس. تخرج من معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) فى عام ١٩٥٤. التحق بــ المركز السينمائى المغربى

فى ١٩٥٩ وأخرج دستة أفلام قصيرة، ثم شارك فى إخراج ثانى فيلم روائى طويل مغربى فى عام ١٩٦٨. اضطر للانتظار لمدة سبعة وعشرين عاما حتى ينجز فيلمه الروائى الثانى. أفلامه الروائية الطويلة:

حينما ينضج التمر (بالاشتراك مع عبد العزيز رمضانى) ١٩٦٨

جندى المقاومة المجهول ١٩٩٥

عمر شرايبى: ولد فى عام ١٩٦١ فى الدار البيضاء. درس التصوير الفوتوغرافى فى لييج ببلجيكا وعلوم الاتصال فى جامعة جرينوبل، وحصل على درجة دبلومة الدراسات المتعمقة فى السينما من جامعة السوربون بباريس. عمل مساعد مخرج فى عدد من الأفلام الروائية الطويلة، وأخرج عددا قليلا من الأفلام القصيرة، كما شارك بإخراج جزء من الفيلم الروائى الطويل الجماعى *خمسة أفلام لمائة عام* (١٩٩٥). فيلمه الروائى الطويل:

الرجل الذى طرز الأسرار ٢٠٠٠

فاطمة قبلى قوازّانى: مخرجة من أصل مغربى تعيش فى هولندا. ولدت فى عام ١٩٥٩ فى مكناس. هاجرت مع والديها فى عام ١٩٧٠ إلى هولندا، حيث ما زالت تعيش حتى الآن. درست علم النفس، ثم حصلت على دبلوما فى الإخراج وكتابة السيناريو من الأكاديمية القومية للسينما والتليفزيون بأمستردام. عملت منذ عام ١٩٨٣ مذيعة بالإذاعة والتلفزيون الهولنديين، وأخرجت عددا من الأفلام التسجيلية عن القضايا الاجتماعية. فاز فيلمها الأول بالجائزة الكبرى فى مهرجان الفيلم المغربى القومى الخامس الذى عقد بالدار البيضاء فى ١٩٩٨. فيلمها الروائى الطويل:

فى بيت أبى ١٩٩٧

فريدة بن ليزيد: ولدت فى عام ١٩٤٨ فى طنجة. درست السينما فى المعهد العالى للدراسات السينمائية بباريس. تعمل صحفية، كما كتبت سيناريوهات فيلمى *ثقب فى الحائط* (١٩٧٨)، و *عرائس من قصب* (١٩٨١) من إخراج جيلالى فرحاتى، و فيلمى *باديس* (١٩٩٠) و*البحث عن زوج زوجتى* (١٩٩٣) من إخراج

محمد عبد الرحمن تازى، وفيلم *قصة وردة* (٢٠٠٠) من إخراج عبد المجيد رشيش. شاركت بإخراج جزء من الفيلم الجماعى خمسة *أفلام لمائة عام* (١٩٩٥).
أفلامها الروائية الطويلة:

باب السما مفتوح	١٩٨٧
كيد النسا	١٩٩٩

فريدة بورقية: ولدت فى عام ١٩٤٨ فى الدار البيضاء. درست الدراما فى معهد الفنون المسرحية التابع للدولة فى موسكو، وتخرجت فيه فى عام ١٩٧٣. عند عودتها لوطنها عملت فى التليفزيون المغربى، حيث أخرجت العديد من الأعمال الدرامية والمسلسلات طوال ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين. فيلمها الروائى الطويل:

الجمر	١٩٨٢

كمال كمال: ولد فى عام ١٩٦١ فى بيرقان. درس بكلية محمد الأول الجامعية بعويجة، ثم درس كتابة السيناريو فى معهد السينما الحر بباريس. أنتج مسلسلا تلفزيونيا بعنوان *إدريس الأكبر*، كما أخرج العديد من الأفلام القصيرة المصورة بالفيديو. فيلمه الروائى الطويل:

طيف نزار	٢٠٠٢

لطيف لحلو: ولد فى عام ١٩٣٩ فى الجديدة، ودرس فى باريس، إذ درس الإخراج السينمائى فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) ودرس علم الاجتماع فى السوربون، وتخرج فى عام ١٩٥٩. انضم إلى المركز السينمائى المغربى فى عام ١٩٦٠ وظل هناك لما يزيد عن عشر سنوات. عمل بشكل موسع فى الأفلام القصيرة مخرجا، ومونتيرا ومنتجا. عمل أيضا بالإنتاج فى أفلام روائية طويلة مغربية وفرنسية صورت فى المغرب. أفلامه الروائية الطويلة:

شمس الزبيع ١٩٦٩

المساومة ١٩٨٦

محمد أبو الوقار: ولد فى عام ١٩٤٦ فى مدينة مراكش، ودرس فى معهد السينما السوفيتى بموسكو. أبو الوقار فنان تشكيلى، وقد أخرج عددا من الأفلام القصيرة، تسجيلية وروائية. أفلامه الروائية الطويلة:

حَدَّة ١٩٨٤

محمد إسماعيل: ولد فى عام ١٩٥١ فى تطوان. درس القانون فى الرباط. عمل منذ عام ١٩٧٤ فى التلفزيون المغربى، حيث أخرج أعمالا درامية، وأفلاما، وبرامج منوعات. عمل أيضا منتجا سينمائيا فى ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين. أفلامه الروائية الطويلة:

أوشتام ١٩٩٨

وبعد... ٢٠٠٢

محمد رجب: ولد فى عام ١٩٤٢ وتوفى فى عام ١٩٩٠. ولد فى صافى، ودرس السينما فى كونسرفتوار لوى لوميير "فاجيرار" بباريس ثم فى معهد السينما السوفييتى بموسكو. درس أيضا علم النفس فى الجامعة الحرة ببروكسل، وحصل على دبلومة فى دراسات الفنون المرئية والمسموعة من ألمانيا. انضم إلى التليفزيون المغربى فى ١٩٦٧، وأخرج عددا من الأفلام القصيرة. عمل بالتدريس فى قسم المواد المسموعة والمرئية بمعهد الصحافة بالرباط، وكان عضوا فى المجموعة التى أخرجت فيلم *رماد الزريبة* (١٩٧٩). فاز فيلمه الروائى الطويل الأول بجوائز من عدة مهرجانات أجنبية، لكن محمد رجب لم يتمكن من سداد ديونه التى استدانها لإخراج هذا الفيلم، وحكم عليه بالسجن لفترة. وقد توفى فى باريس فى عام ١٩٩٠ فى أثناء عمله فى إعداد فيلم آخر هو *ذكريات المنفى*. فيلمه الروائى الطويل:

حلاق درب الفقراء ١٩٨٢

محمد ب. ع. تازى: ولد فى عام ١٩٣٦ فى فاس، وتخرج فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس فى ١٩٦٠. انضم إلى المركز السينمائى المغربى وأخرج عددا من الأفلام التسجيلية فى ستينيات القرن العشرين، كما شارك فى إخراج الفيلم المغربى الأول. عمل كثيرا بالإخراج والمناصب الإدارية فى التليفزيون فى سبعينيات القرن العشرين. أفلامه الروائية الطويلة:

انتصار الحياة (مع أحمد مسناوى)	١٩٦٨
أمينة	١٩٨٠
لالا شافية	١٩٨٢
عباس، أو جحا لم يمت	١٩٨٦

محمد عبد الرحمن تازى: ولد فى عام ١٩٤٢ فى فاس، وتخرج فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس و من كلية الإعلام بجامعة سيراكوز بنيويورك. عمل مدير تصوير فى فيلمين مغربيين روائيين طويلين، كما عمل مساعدا فى العديد من الأفلام الأجنبية. أخرج أيضا العديد من الأفلام القصيرة. أفلامه الروائية الطويلة:

عابر سبيل	١٩٨١
باديس	١٩٨٨
البحث عن زوج امرأتى	١٩٩٣
لالا حبى	١٩٩٧

محمد عبد الكريم درقاوى: ولد فى عام ١٩٤٥ فى عويجة، وهو شقيق مصطفى درقاوى. درس السينما فى لودز ببولندا، وعند عودته صار أحد رواد التصوير السينمائى فى المغرب. فى عام ١٩٧٩ كان عضوا فى المجموعة التى أخرجت فيلم *رماد الزريبة*، وبعد ذلك شارك فى إخراج فيلم روائى طويل للمرة الأولى. ظهر أول أفلامه التى أخرجها منفردا فى عام ١٩٩٨. أفلامه الروائية الطويلة:

يوم العيد (مع دريس قطانى) ١٩٨٤

شارع القاهرة ١٩٩٨

محمد عصفور: ولد فى عام ١٩٢٧ فى عبدة، واهتم بالسينما منذ كان فى الثانية عشرة من عمره، لكنه لم يتلق أى تدريب رسمى على السينما. أخرج عددا من أفلام الهواة القصيرة، وكان يعرضها مقابل رسوم فى جاراج منزله، واستمر على هذا منذ الأربعينيات وحتى ستينيات القرن العشرين. أشهر هذه الأفلام المبكرة فيلم *الابن الملعون* (١٩٥٨) الذى يبلغ طوله خمسون دقيقة. عمل أيضا بالتمثيل ومساعد مخرج فى عدد كبير من الأفلام الأجنبية. فيلمه الروائى الطويل:

الكنز الجهنمى ١٩٧٠

محمد لطفى: ولد فى عام ١٩٣٩ فى عويجة، ودرس فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. عمل مراسلا صحفيا ورأس المؤسسة المغربية للجريدة السينمائية فى المركز السينمائى المغربى، ثم فى الإذاعة والتليفزيون المغربيين. عمل أيضا لعدة سنـوات مخرجا للأفـلام التسجيليـة، فـأخرج *المسيرة الخضراء* فى ١٩٧٥. عمل كثيرا بالإنتاج قبل أن يخرج فيلمه الروائى الطويل الأول حين كان فى الثامنة والخمسين من عمره. فيلمه الروائى الطويل:

ريسوس أو دم شخص آخر ١٩٩٦

محمد الهبازى: ولد فى عام ١٩٣٨ فى خميسات، درس الإخراج السينمائى فى جامعة كاليفورنيا بلوس آنجلس، والدراسات السينمائية فى جامعة هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية. عمل مساعدًا فى إخراج الكثير من الأفلام الأجنبية التى صورت فى المغرب، ولحساب شركات إنتاج تليفزيونية أجنبية، وأخرج عددا من الأفلام القصيرة فى ستينيات القرن العشرين وسبعينياته. أفلامه الروائية الطويلة:

من وراء ضفة النهر ١٩٨٢

كنوز الأطلس ١٩٩٧

مراد بوسيف: مخرج من أصل مغربى يعيش فى بلجيكا. ولد فى عام ١٩٦٧ فى مدينة الجزائر لأبوين مغربيين، رحلا به إلى بلجيكا وعمره خمس سنوات. لم يدرس السينما فى أى معهد. أخرج فيلميه القصيرين وفيلمه الروائى الطويل الوحيد بالاشتراك مع صديق طفولته تايلان بارمان، وهو شاب من استنبول هاجر إلى بلجيكا. فيلمه الروائى الطويل:

ما وراء جبل طارق (بالاشتراك مع تايلان بارمان) ٢٠٠١

مصطفى الخياط: ولد فى عام ١٩٤٤ فى الدار البيضاء. درس التصوير السينمائى فى المكتب القومى الفرنسى للبث الإذاعى والتليفزيونى بباريس. عند عودته للمغرب عمل فى التليفزيون المغربى، فعمل فى البداية مصورا، ثم منتجا ومخرجا. فيلمه الروائى الطويل:

الورطة ١٩٨٤

مصطفى درقاوى: ولد فى عام ١٩٤٤ فى عويجة، وهو شقيق المخرج ومدير التصوير محمد عبد الكريم درقاوى. درس المسرح والأدب فى تونس ثم درس السينما فى لودز ببولندا، وتخرج عام ١٩٧٢. أخرج أفلاما قصيرة متنوعة فى أثناء دراسته، وبعد ذلك أخرج عددا من الأفلام السينمائية والتليفزيونية القصيرة. شارك فى المجموعة التى أخرجت فيلم *رماد الزريبة* فى عام ١٩٧٩، وشارك بإخراج جزء من الفيلم العربى الجماعى حرب الخليج وبعده؟ (١٩٩٢)، وهو من أغزر مخرجى المغرب إنتاجا. أفلامه الروائية الطويلة:

أحداث بدون معنى ١٩٧٤

أيام شهرزاد الحلوة ١٩٨٢

عنوان مؤقت ١٩٨٤

رواية أولى ١٩٩٢

لعبة فى الماضى	١٩٩٤
الأبواب السبعة لليل	١٩٩٤
الحكاية العظيمة	١٩٩٥
حكايات حب الحاج مختار صولدى	٢٠٠١

مؤمن سميحى: ولد فى عام ١٩٤٥ فى طنجة، ودرس الفلسفة فى جامعة الرباط. تخرج من معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس فى ١٩٦٧، وكان يحضر ندوات رولان بارت فى المعهد العملى للدراسات العليا. أخرج فيلمين قصيرين قبل أن يبدأ العمل فى الأفلام الروائية الطويلة، كما أخرج فيلما تسجيليا مصورا بالفيديو مدته ٥٠ دقيقة للقناة الثالثة الفرنسية بعنوان *مع ماتيس فى طنجة* (١٩٩٣). يعد فيلمه الروائى الطويل الذى أخرجه فى عام ١٩٩٩ أحد الأفلام المغربية القليلة التى صنعت بدون دعم من الدولة. أفلامه الروائية الطويلة:

الشيرجى [الشقى أو الصمت العنيف]	١٩٧٥
أربعة وأربعين أو أسطورة الليل	١٩٨١
قفطان الحب	١٩٨٧
سيدة القاهرة	١٩٩١
وقائع مغربية	١٩٩٩

نبيل عيوش: ولد فى عام ١٩٦٩ بباريس، ودرس الدراما والإخراج هناك، وتخرج فى عام ١٩٩٠. عمل منتجا ومخرجا لعدد من الأفلام القصيرة والإعلانات، أخرج أفلامه الروائية القصيرة الأولى فى بدايات تسعينيات القرن العشرين. أفلامه الروائية الطويلة:

مكتوب	١٩٩٧
على زووا	١٩٩٩

دقيقة من سطوع الشمس ناقصة	٢٠٠٢

نبيل لحلو: ولد فى عام ١٩٤٥ فى فاس، ودرس الدراما فى باريس وأثبت نفسه أولا ككاتب مسرحى، يكتب بالفرنسية والعربية. أخرج فيلما متوسط الطول قبل أن يتحول لإخراج الأفلام الروائية الطويلة. أفلامه الروائية الطويلة:

القنفودى	١٩٧٨
الحاكم العام	١٩٨٠
براهيم ياش؟	١٩٨٢
نهيق الروح	١٩٨٤
كومانى	١٩٨٩
ليلة قتل	١٩٩٢
سنوات المنفى	٢٠٠٢

نجيب صفريوى: ولد فى عام ١٩٤٨ فى فاس، ودرس كثيرا فى باريس فى بداية سبعينيات القرن العشرين، إذ درس الأدب العربى فى السوربون (وحصل على درجة الماجستير برسالة عنوانها "*الاستعمار السينمائى: حالة المغرب*")، مع دراسات موازية بمعهد الفنون والعمارة علاوة على الدراسات السينمائية فى كونسرفتوار لوميير بجامعة باريس. أتم رسالة ماجستير ثانية عن تاريخ السينما، تحت إشراف جان ميترى. عمل ناقدا سينمائيا وصنع فيلما تسجيليا طويلا مصورا على شريط من مقاس ١٦ مللى بعنوان *أطفال بن بركة* (١٩٨١). أفلامه الروائية الطويلة:

شمس	١٩٨٥
حب *بلا تأشيرة*	٢٠٠١

نجيب قطرى إدريسا: مخرج من أصل مغربى يعيش فى الولايات المتحدة الأمريكية. ولد فى الدار البيضاء، ويعيش مع أسرته فى أمريكا منذ عام ١٩٧٧،

حيث درس بجامعة كاليفورنيا بلوس آنجلس ، ويعمل الآن بتدريس السينما فى كلية لويولا ماريماونت كوليدج بسان فرانسسكو. فى فيلمه الروائى الطويل الأول المصور على شريط ١٦ مللى *عزيز وايتو: زفاف مغربى* (١٩٩١) عمل منتجا، ومخرجا، وكاتبا للسيناريو، ومونتيرا، ومهندس صوت، وشارك فى تصويره مع سوزان بولاك.

نور الدين جونجار: ولد فى عام ١٩٤٦ فى بنى مثار. درس فى معهد الدراسات العليا السينمائية (الإيديك) بباريس. أخرج عددا من الأفلام القصيرة وكان عضوا فى المجموعة التى أخرجت الفيلم الجماعى *رماد الزريبة* فى عام ١٩٧٩. أخرج عددا من أفلام الفيديو: فيلم تسجيلى عن الصحارى بعنوان *الذاكرة الزرقاء* (١٩٩١)، وفيلمين روائيين طول الواحد منهما خمسون دقيقة للإذاعة والتليفزيون بالمغرب هما *المداخل السبعة* (١٩٩٦) و *آنيرار* (١٩٩٨). فيلمه الروائى الطويل (مقاس ١٦ مم):

قاعة الانتظار ١٩٩١

ملحق ب
قائمة الأفلام

١٩٦٥

الجزائر: *فجر المعذبين* (أحمد راشدى)

الليل يخاف الشمس (مصطفى بديع)

١٩٦٦

الجزائر: *رياح الأوراس* (محمد لاخضر حمينه)

تونس: *الفجر* (عمر خليفى)

١٩٦٨

الجزائر: حسن *طيرو* (محمد لاخضر حمينه)

الجحيم فى سن العاشرة (إخراج جماعى)

الطريق (محمد سليم رياض)

المغرب: *انتصار الحياة* (محمد ب. ع. تازى وأحمد مسناوى)

حينما *ينضج التمر* (عبد العزيز رمضانى والعربى بنانى)

تونس: مختار (الصادق بن عائشة)

١٩٦٩

الجزائر: *الأفيون والعصا* (أحمد راشدى)

الخارجون على القانون (توفيق فارس)

قصص من الثورة التحريرية (إخراج جماعى)

المغرب: شمس *الربيع* (لطيف لحلو)

تونس: *خليفة الأقرع* (حمودة بن حليمة)

١٩٧٠

سينما المهجر: *مكتوب؟* (على غالم، فى فرنسا)

المغرب: *الكنز الجهنمى* (محمد عصفور)

وشمة (حامد بنانى)

تونس: *الفَلاّجة* (عمر خليفى)

الموت الأخير (كلود دانّا وفريد بوغدير)

أم عباس (على عبد الوهاب)

حكاية بسيطة كهذه (عبد اللطيف بن عمار)

تحت أمطار الخريف (أحمد الخشين)

١٩٧١

الجزائر: *تحيا يا ديدو* (محمد زينات)

١٩٧٢

الجزائر: *بالقرب من شجرة الصفصاف* (موسى حداد)

العَرَق الأسود (سيد على مازيف)

الفحام (محمد بوعمارى)

ديسمبر (محمد لاخضر حمينه)

الغولة (مصطفى كاتب)

الأسر الطيبة (جعفر الدمردجى)

نوة (عبد العزيز طولبى)

دورية نحو الشرق (عمار العسكرى)

المفسدون (محمد الأمين مرباح)

سنعود (محمد سليم رياض)

لتحيا الجزائر (إخراج جماعى)

سينما المهجر: *البعض والآخرون* (محمد بن صالح)

المغرب: *ألف يد ويد* (سهيل بن بركة)

تونس: *وغدا؟* (براهيم باباى)
فى بلاد الطرارانى (إخراج جماعى)
صرخات (عمر خليفى)
يسرا (رشيد فرشيو)

١٩٧٣

الجزائر: *عطلة المفتش طاهر* (موسى حداد)
حرب التحرير (إخراج جماعى)
المغرب: *سكوت .. الاطلاع ممنوع* (عبد الله مصباحى)
تونس: *أمى تراكى* (عبد الرزاق حمامى)

١٩٧٤

الجزائر: *إصبع فى التروس* (أحمد راشدى)
المنطقة المحرمة (الفايزة) (أحمد لعلام)
هروب حسن طيرو (مصطفى بديع)
الإرث (محمد بوعمارى)
سينما المهجر: *قناع امرأة مستنيرة* (محمد بنايت)، فى فرنسا.
المغرب: *أحداث بدون معنى* (مصطفى درقاوى)
لن تقع حرب البترول (سهيل بن بركة)
تونس: *سيجنان* (عبد اللطيف بن عمار)

١٩٧٥

الجزائر: *وقائع سنين الجمر* (محمد لاخضر حمينه)
مسيرة الرُّحَّل (سيد على مازيف)
ريح الجنوب (محمد سليم رياض)
سينما المهجر: *فرنسا الأخرى* (على غالم)، فى فرنسا.
متاريس متوحشة (محمد بنايت)، فى فرنسا.
المغرب: *الشيرجى [الشقى أو الصمت العنيف]* (مؤمن لسميحى)
غدا لن تتبدل الأرض (عبد الله المصباحى)

تونس: *السفراء* (ناصر قطرى)

أطفال القلق (رشيد فرشيو)

انتصار شعب (براهيم باباى) [تسجيلى]

١٩٧٦

الجزائر: *الشّبكة* (غوثى بن ددوش)

عمر *جتلاتو* (مرزاق علواش)

المستلبون (محمد الأمين مرباح)

المغرب: *الضوء الأخضر* (عبد الله مصباحى)

١٩٧٧

الجزائر: *الحواجز* (أحمد لعلام)

سينما المهجر: *رحلة إلى العاصمة* (على عقيقة وآن - مارى آتيسييه، فى فرنسا)

المغرب: *عرس الدم* (سهيل بن بركة)

تونس: *شمس الضباع* (رضا الباهى)

١٩٧٨

الجزائر: *مغامرات بطل* (مرزاق علواش)

تشريح مؤامرة (محمد سليم رياض)

المفيد (عمار العسكرى)

ليلى وأخواتها (سيد على مازيف)

نوبة نساء جبل شنوا (آسيا جبار)

زيتونة بولحيلات (محمد النذير لعزيزى)

المغرب: *القنفودى* (نبيل لحلو)

الأيام، الأيام (أحمد المعنونى)

شرخ فى الحائط (جيلالى فرحاتى)

تونس: *كرة وأحلام* (محمد على العقبى)

فاطمة ٧٥ (سلمى بكار)

عارضة الأزياء (صادق بن عائشة)

العرس (إخراج جماعى)

١٩٧٩

الجزائر: *على فى بلاد السراب* (أحمد راشدى)

موت الليل الطويل (محمد سليم رياض وغوثى بن ددوش)

الخطوة الأولى (محمد بوعمارى)

نهلة (فاروق بلوفة)

سينما المهجر: *الرومانسيون الجدد* (محمد بنايت، فى فرنسا)

المغرب: *رماد الزريبة* (إخراج جماعى)

السراب (أحمد بوعنانى)

أين تخبئون الشمس (عبد الله مصباحى)

تونس: *قريتى* (محمد حمامى)

١٩٨٠

الجزائر: *زرِدَة وأغانى النسيان* (آسيا جبار)

سينما المهجر: *دموع من دم* (على عقيقة و آن-مارى آتيسييه، فى فرنسا)

المغرب: *أمينة* (محمد ب. ع. تازى)

الحاكم العام لجزيرة شاكر باكر بين (نبيل لحلو)

ساعى البريد (حكيم نورى)

تَغُنْجَة (عبده عشوبة)

تونس: *عزيزة* (عبد اللطيف بن عمار)

فردة ولقيت أختها (على منصور)

١٩٨١

الجزائر: *أبناء الريح* (براهيم تساكى)

سينما المهجر: *خذ لك ألف جنيه وغور* (محمود زمورى)[1]

المغرب: *عابر سبيل* (محمد عبد الرحمن تازى)

عصفور الجنة (حامد بن سعيد)

٤٤، أو أسطورة الليل (مؤمن لسميحى)

عرائس من قصب (جيلالى فرحاتى)

الحال (احمد المعنونى)

تونس: *سراب* (عبد الحفيظ بوعصيدة)

١٩٨٢

الجزائر: *الانقطاع* (محمد شويخ)

أمبراطورية الأحلام (جان بيير ليدو)

حصاد الفولاذ (غوثى بن ددوش)

حسن تاكسى (محمد سليم رياض)

أنا موجود (سيد على مازيف)

رجل ونوافذ (مرزاق علواش)

زواج موسى (الطيب مفتى)

الرفض (محمد بوعمارى)

سقف وعائلة (رباح لعراجى)

ريح الرمال (محمد لاخضر حمينه)

زوجة لابنى (على غالم)

الضحايا (عكاشة تويتا)[2]

المغرب: *آموك* (سهيل بن بركة)

---

(١) أضفت هذا الفيلم لقائمة الأفلام لأنه مذكور فى متن الكتاب وفى مادة محمود زمورى فى قاموس المخرجين، ويبدو أنه سقط سهوا من قائمة الأفلام، والعنوان الفرنسى ترجمته "خذ لك عشرة آلاف جنيه وغور"، ويبدو أن "ألف جنيه" خطأ فى الترجمة الإنجليزية للعنوان (المترجمة).

(٢) أضفت هذا الفيلم لقائمة الأفلام لأنه مذكور فى متن الكتاب وفى مادة عكاشة تويتا فى قاموس المخرجين، ويبدو أنه سقط سهوا من قائمة الأفلام (المترجمة).

حلاق درب الفقراء (محمد رجب)

أيام شهرزاد الحلوة (مصطفى درقاوى)

براهيم ياش؟ (نبيل لحلو)

مأساة ٤٠٠٠٠ (أحمد قاسم عقَدى)

الجمر (فريدة بورقية)

من وراء ضفة النهر (محمد الهبازى)

لالا شافية (محمد ب. ع. تازى)

خطوات فى الضباب (حامد بن شريف)

دموع الندم (حسن المفتى)

تونس: *عبور* (محمد بن محمود)

ظل الأرض (الطيب لوحيشى)

١٩٨٣

الجزائر: *أنغام الخريف* (محمد مزين يعلى)

سنوات التويست المجنونة (محمود زمورى)

ملحمة الشيخ بوعمامة (بن عمر بختى)

حكاية لقاء (براهيم تساكى)

المغرب: *بامو* (دريس المرينى)

تونس: *كاميرا إفريقيا* (فريد بوغدير، تسجيلى)

السبت فات؟ (لطفى الصيد)

١٩٨٤

الجزائر: *طاحونة السيد فابرى* (أحمد راشدى)

سينما المهجر: *شاى بالنعناع* (عبد الكريم بهلول)

المغرب: *الورطة* (مصطفى الخياط)

حَدَّة (محمد أبو الوقار)

الكابوس (أحمد ياشفين)

رفاق النهار (عبد الله زروالى)

عنوان مؤقت (مصطفى درقاوى)
نهيق الروح (نبيل لحلو)
يوم *العيد* (يوم الناعورة) (عبد الكريم درقاوى ودريس قطانى)
ما تذهب به الرياح (أحمد قاسم عقدى)
الزفت (الطيب صديقى)
تونس: *الملائكة* (رضا الباهى)
الهائمون (ناصر خمير)

١٩٨٥

سينما المهجر: *باتون روج* (رشيد بوشارب)
طفل النجوم (محمد بنايت)
الشاى فى حريم أرشميدس (مهدى شريف)
المغرب: *شمس* (نجيب الصفريوى)
ظل الحارس (سعيد بن سودة)

١٩٨٦

الجزائر: *صراخ الحجر* (عبدالرحمن بوقرموح)
حورية (سيد على مازيف)
الصورة الأخيرة (محمد لاخضر حمينه)
الحب فى باريس (مرزاق علواش، فى فرنسا)
الناجى من الموت (عكاشة تويتا)[٣]
المغرب: *عباس أو جحا لم يمت* (محمد ب. ع. تازى)
المساومة (لطيف لحلو)
تونس: *التحدى* (عمر خليفى)
الكأس (محمد دمق)

---

(٣) أضفت هذا الفيلم لقائمة الأفلام لأنه مذكور فى متن الكتاب وفى مادة عكاشة تويتا فى قاموس المخرجين، ويبدو أنه سقط سهوا من قائمة الأفلام (المترجمة).

ريح السد (نورى بوزيد)

صبرة والوحش (حبيب مسلمانى)

١٩٨٧

الجزائر: *أبواب الصمت* (عمار العسكرى)

سنذهب للجبال (إخراج جماعى)

سينما المهجر: *الآنسة منى* (مهدى شريف)

المغرب: *قفطان الحب* (مؤمن لسميحى)

باب السما مفتوح (فريدة بن ليزيد)

تونس: *كاميرا عربية* (فريد بوغدير، تسجيلى)

١٩٨٨

الجزائر: *القلعة* (محمد شويخ)

راى (سيد على فيتار)

سينما المهجر: *حصان أريزونا* (محمد بنايت)

البابونج (مهدى شريف)

المغرب: *باديس* (محمد عبد الرحمن تازى)

تونس: *عرب* (فاضل الجزائرى وفاضل جعيبى)

وشم على الذاكرة (رضا الباهى)

السامة (ناجية بن مبروك)

١٩٨٩

الجزائر: *وردة الرمال* (محمد رشيد بلحاج)

حَسَن نيَّة (غوثى بن ديدوش)

المغرب: *كومانى* (نبيل لحلو)

أرض التحدى (سأكتب اسمك على الرمال) (عبد الله مصباحى)

صفائح من ذهب (نورى بو زيد)

مجنون ليلى (طيب لوحيشى)

١٩٩٠

الجزائر: *صرخة الرجال* (عكاشة تويتا)
الأويلف السايب (محمد حلمى)
من هوليود إلى تامانراسيت (محمود زمورى)
أطفال النور (براهيم تساكى، فى فرنسا)
سينما المهجر: *شاب* (رشيد بوشارب)
المغرب: *المطرقة والسندان* (حكيم نورى)
أعياد الآخرين (حسن بن جلون)
تونس: *برق الليل* (على العبيدى)
طوق الحمامة المفقود (ناصر خمير)
حلفاوين – عصفور السطح (فريد بوغدير)
القلوب الهائمة/رقية (فيتورى بالهيبة)

١٩٩١

الجزائر: *الخريف – أكتوبر فى الجزائر* (مالك لاخضر حمينه)
أضواء القمر (بن عمر باختى)
أحزان الصحارى (رباح بوبيراس)
الفصل الثالث (رشيد بن براهيم)
الظلال البيضاء (سعيد ولد خليفة)
سينما المهجر: *مصاص دماء فى الفردوس* (عبد الكريم بهلول)
المغرب: *عزيز وإيتو: زفاف مغربى* (نجيب قطرى إدريسا)
شاطئ الأطفال المفقودين (جيلالى فرحاتى)
وقائع من حياة عادية (سعد شرايبى)
سيدة القاهرة (مؤمن لسميحى)
الحب فى الدار البيضاء (عبد القادر لاقطع)
قاعة الانتظار (نور الدين جونجار)
ايمر أو الأشواك المزهرة (التيجانى الشريكى)

تونس: *الخريف ٨٦* (رشيد فيرشيو)

ليلة السنوات العشر (براهيم باباى)

١٩٩٢

الجزائر: *أضواء* (جان بيير ليدو)

ماراثون تام (ربيع بن مختار)

راضية (محمد لامين مرباح)

سينما المهجر: *جو سيء للحرامى* (عمور حكار)

فى أرض الجولييتات (مهدى شريف)

سيجو (رشيد بوشارب)

سنوات ممزقة (رشيد بوشارب)

المغرب: *رواية أولى* (مصطفى درقاوى)

ليلة القتل (نبيل لحلو)

تونس: حرب *الخليج وبعده*؟ (إخراج جماعى)

بيزناس (نورى بوزيد)

شيشخان (محمود بن محمود وفاضل جعيبى)

الزازاوات (محمد على العقبى)

١٩٩٣

الجزائر: *الشيطان امرأة* (حفصة زيناى قوديل)

الحب المحرم (سيد على فيتار)

شرف القبيلة (محمود زمورى)

توشيا (رشيد بن حاج)

جَوَلات (أو أرض الرماد) (جعفر الدمردجى)

يا أولاد (رشيد بن علال)

يوسف: أسطورة النائم السابع (محمد شويخ)

سينما المهجر: سداسى *الأضلاع* (مالك شيبانى)

المغرب: *فرسان العظمة* (نسخة منقحة من فيلم *طبول النار*)
(سهيل بن بركة)
البحث عن زوج امرأتى (محمد عبد الرحمن تازى)
الطفولة المغتصبة (حكيم نورى)
يا ريت (حسن بن جلون)
تونس: *يا سلطان المدينة* (المنصف ذويب)
ريح الأقدار (أحمد جميعى)

١٩٩٤

الجزائر: *باب الواد الحومة* (مرزاق علواش)
الصورة (حاج رحيم)
سينما المهجر: *تراب الحياة* (رشيد بوشارب)
المغرب: *لعبة فى الماضى* (مصطفى درقاوى)
الأبواب السبعة لليل (مصطفى درقاوى)
تونس: *الساحر* (عز الدين فازاى ميلليتى)
صمت القصور (مفيدة تلاتلى)
الخطاف لا يموت فى القدس (رضا الباهى)

١٩٩٥

الجزائر: *كان ياما كان (ماتشاهو)* (بلقاسم حجاج)
سينما المهجر: *كريم* (أحمد بو شعلة)
المغرب: *لص الحلم* (حكيم نورى)
خمسة أفلام لمائة عام (إخراج جماعى)
أنا الفنان (نسخة تم فيها إكمال فيلم *الدوامة*، ١٩٨٠)
(عبد الله زروالى)
خفايا (أحمد ياشفين)
خيول الحظ (جيلالى فرحاتى)
سر المجرة (أو صلاة للغائب) (حامد بنانى)

جندى المقاومة المجهول (لعربى بنانى)

تونس: *كش ملك* (رشيد فيرشيو)

رقصة النار: حبيبة مسيكة (سلمى بكار)

صيف حلق الوادى (فريد بوغدير)

١٩٩٦

الجزائر: *الجانب المنسى من التل* (عبد الرحمن بوقرموح)

أهلا يا بن العم! (مرزاق علواش، فى فرنسا)

سينما المهجر: *أخوات النجع* (عبد الكريم بهلول)

تحت أقدام النساء (رشيدة كريم)

المغرب: *ريسوس أو دم شخص آخر* (محمد لطفى)

ظل الفرعون (سهيل بن بركة)

تونس: *السيدة* (محمد زران)

١٩٩٧

الجزائر: *جبل بايا* (عز الدين مدور)

سفينة الصحراء (محمد شويخ)

السيدة العجوز والطفل (يحيى ديبوب)

آرابيكا ١٠٠% (محمود زمورى، فى فرنسا)

مسألة شرف (عبد الرزاق هلال)

مقاتلو المقاومة (يحيى ديبوب)

شجرة المصائر المعلقة (محمد رشيد بن حاج، فى إيطاليا)

سينما المهجر: *فى بيت أبى* (فاطمة قبلى قوازّانى، فى هولندا)

شرف أسرتى (رشيد بوشارب)

ليلة المصير (عبد الكريم بهلول)

المغرب: *لالا حبى* (محمد عبد الرحمن تازى)

مكتوب (نبيل عيوش)

خبر بسيط (حكيم نورى)

كنوز *الأطلس* (محمد الهبازى)
أصدقاء الأمس (حسن بن جلون)
تونس: *بنت فاميليا* (نورى بوزيد)
كسوة – *الخيط الضائع* (كلثوم بورناز)
رديف ٥٤ (على عبيدى)

١٩٩٨

الجزائر: *الجزائر– بيروت: للذكرى* (مرزاق علواش، فى فرنسا)
زهرة اللوتس (عمار العسكرى)
الجزائر الأخرى: آراء من الداخل (إخراج جماعى)
سينما المهجر: *اترك شيئا من الحب* (زايدة غراب – فولتا)
العيش فى الفردوس (بورليم جويردجو)
العروس البولندية (كريم طرايدية)
المغرب: *البيضاوة* (عبد القادر لاقطع)
باى باى سويرتى (داود أولاد سيد)
أوشتام (محمد اسماعيل)
شارع القاهرة (محمد عبد الكريم درقاوى)
مصير *امرأة* (حكيم نورى)
نساء ... ونساء (سعد شرايبى)
تونس: عرس *القمر* (طيب لوحيشى)
غدوة نحرق (محمد بن سماعيل)

١٩٩٩

المغرب: على *زووا* (نبيل عيوش)
مبروك (دريس شويكة)
وقائع مغربية (مؤمن سميحى)
كيد *النسا* (فريدة بن ليزيد)
تونس: *قيلولة الرمان* (محمود بن محمود)

٢٠٠٠

الجزائر: *ميركا* (محمد راشد بن حاج)

سينما المهجر: *جبهات* (مصطفى جاجام)

حريم مدام عثمان (نذير مكنيشى)

الصادقون (كريم طرايدية، فى هولندا)

غلطة فولتير (عبد اللطيف كشيشى)

توقعات النساء (ناجيل بلعواد)

المغرب: *على، ورابية و الآخرون* (أحمد بولان)

ضفائر (جيلالى فرحاتى)

الباب المسدود (عبد القادر لاقطع)

من الجنة إلى الجحيم (سعيد بن سودة)

الرجل الذى طرز الأسرار (عمر شرايبى)

إنها مريضة بالسكرى وارتفاع الضغط وترفض أن تموت (حكيم نورى)

قصة وردة (عبد المجيد رشيش)

العطش (سعد شرايبى)

حُكم امرأة (حسن بن جلون)

ياقوت (جمال بلمجدوب)

تونس: *كن صديقى* (ناصر قطرى)

موسم الرجال (مفيدة تلاتلى)

حب اللا أحد (نضال شطة)

٢٠٠١

الجزائر: *العالم الآخر* (مرزاق علواش)

سينما المهجر: *ما وراء جبل طارق* (مراد بوسيف، مع تايلان بارمان، فى بلجيكا)

فحص الأصل (أحمد وزكية بوشعلة)

شباب مذهّب (زايدة غراب–فولتا)

إن شاء الله الأحد (يامنة بن جيجى)
السنغال الصغير (رشيد بوشارب)
مارى – لين (مهدى شريف)
العشيقة التى ترتدى المايوه (لبيس بوختينى)
١٧ الشارع الأزرق (تشاد شينوجا)
المغرب: *شفاه الصمت* (حسن بن جلون)
قصة حب (حكيم نورى)
حب بلا تأشيرة (نجيب صفريوى)
حكايات حب الحاج مختار صولدى (مصطفى درقاوى)
منى صابر (عبد الحى العراقى)
حصان الريح (داود اولاد سيد)
تونس: *فاطمة* (خالد غربال)
ألف صوت وصوت (محمود بن محمود)

٢٠٠٢

الجزائر: *الجارة* (غوثى بن ديدوش)
رشيدة (يامنة بشير – شويخ)
سينما المهجر: *بنت كلثوم* (مهدى شريف)
رسائل من الجزائر (عزيزى كابوتشى)
وش وش – ماذا يحدث؟ (رباح عمور زايميشى)
المغرب: *وبعد ...* (محمد اسماعيل)
عشاق موجادور (سهيل بن بركة)
دقيقة من سطوع الشمس ناقصة (نبيل عيوش)
الصاحب (حسن بن جلون)
فردوس الفقراء (إيمان مصباحى)
طيف نزار (كمال كمال)
سنوات المنفى (نبيل لحلو)

تونس: *القرصانة البدوية* (نادية الفانى)

الكتبية (نوفل صهيب - عتابة)

دمى *طينية* (نورى بوزيد)

خورمة: *غباء* (جيلانى سعدى)

الصندوق السحرى (رضا الباهى)

أغنية النوريا (عبد اللطيف بن عمار)

الساتان الأحمر (رجاء عمارى)

قائمة المراجع

Abdou B., "Ni Dieu, ni sexes ...," in Berrah et al 1987, 131-134.

Actes du Festival International de Montpellier, 26 issues, Montpellier, 1979 to date.

Allen, Roger, Hilary Kilpatrick, and Ed de Moor, eds., *Love and Sexuality in Modern Arabic*

Literature. London: Saqi Books, 1995.

Allouache, Merzak . *Omar Gatalato* (script). Algiers: cinématéque algérienne/Editions LAPHOMIC, 1987.

----------------------. *Bab el-Oued* (novel). Paris: Editions du Seuil; Casablanca: Editions le Fennec, 1996.

----------------------. *Salut Cousin!* (script). Paris: L'avant-Scéne du Cinéma, 1996.

Amarger, Michel. "Ruptures de l'espace identitaire", *Qantara* 44 (Paris, 2002): 22-25.

Aoulad-Sayed, Daoud. *Marocains* (photographs). Paris: Contrejour; Agadir: Belvisi, 1989.

-------------------------. *Boujaâd, Espace et mémoire* (photographs), Paris: Edition Data Press, 1996.

Aoulad-Sayed, Daoud, and Ahmed Bouanani. *Territoires de l'instant* (photographs and poems). Paris:

Editions de l'Oeil & La Croisée des Chemins, 2000.

Arab Cinema and Culture: Round Table Conferences. 3 vols. Beirut: Arab Film and Television Center, 1965.

Araib, Ahmed and Eric de Hullessen, *Il était une fois ... Le cinéma au Maroc*. Rabat: EDH, 1999.

Arasoughly, Alia. ed., *Screens of Life: Critical film Writing from the Arab World.* Quebec: World Heritage Press, 1996.

Armes, Roy. *Third World Film Making and the West.* Berkeley: University of California Press, 1987.

---------------. *Action and Image: Dramatic Structure in Cinema.* Manchester: Manchester University Press, 1994.

---------------. "Cinema". In Esposito 1995, 286-290.

---------------. "The Arab World". In Nowell-Smith 1996, 661-667.

---------------. *Dictionary of North African Film Makers/Dictionnaire des cinéastes du Maghreb.*

Paris: Editions ATM, 1996.

---------------. *Omar Gatalato.* Trowbridge: Flicks Books, 1998. French translation: *Omar Gatalato de*

Merzak Allouache: Un regard nouveau sur l'Algérie. Paris: Editions L'harmattan, 1999.

---------------. "Reinterpretint the Tunisian Past: *Les silences du palais.*" In Lacey and Coury 2000, 203-214.

---------------. "Cinema in the Mghreb". In Leaman 2001, 429-517.

---------------. "History or Myth: *Chronique des années de braise.*" In Kummer 2002, 7-17.

Ashcroft, Bill *Post –Colonial Transformation.* London: and New York: Routledge, 2001.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back.* 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002.

Ayouch, Nabil. interview, *La Libération*, Paris, 21 March 2001, 42.

Aziza, Mohamed, ed. *Patrimonie culturel et création cintemporaine en Afrique et dans le monde Arabe.* Dakar: Les Nouvelles Editions d'Afrique, 1977.

Bachy, Victor. *Le cinema en tunisie.* Tunis: Société Tunisienne de Diffusion, 1978.

Barlet, Olivier. *Les cinémas d'Afrique noire: Le regard en question.* Paris: L'harmattan, 1996. English

Translation: *African Cinemas: Decolonizing the Gaze.* London and New York: Zed Books, 2000.

Bataille, Maurice-Robert, and Claude Veillot. *Caméras sous le soleil: Le cinéma en Afrique du nord.*

Algiers, 1956.

Beaugé, G., and J.-F. Clément, eds. *L'image dans le monde arabe.* Paris: CNRS Editions, 1995.

Behi, Ridha. "La boîte magnifique". Interview with Mustapha Nagbou. *SeptiémArt* 100 (Tunis, 2003): 3-5.

Béji, Hélé. *Désenchantement national.* Paris: François Maspero, 1982.

Belfuih, Mohamed. *C'est mon écran après tout! Rélexions sur la situation de l'audiovisuel au Maroc.*

Rabat: Infolive, 1995.

Ben Aissa, Anouar, ed. *Tunisie: Trente ans de cinéma.* Tunis: EDICOP, 1996.

Ben Aissa, Khelfa. *Tu vivras, Zinet! Tahia ya Zinet!* Paris: L'harmattan, 1990.

Benali, Abdelkader. *le cinema colonial au Maghreb.* Paris: Editions du Cerf, 1998.

Ben el Haj, Bahri. *Une politique africaine du cinéma.* Paris: Editions Dadci, 1980.

Benguigui, Yasmina. *Femmes d'Islam* (script). Paris: Albin Michel, 1996.

----------------------. *Mémoires d'immigrés: L'héritage maghrébin* (script). Paris: Albin Michel, 1997.

----------------------. *Inch'allah Dimanche* (novel). Paris: Albin Michel, 2001.

Benlyazid, Farida. "Images and Experience: Why Cinema?" in Zuhur 1998, 205-209.

Bensmaïa, Réda. *Experimental Nations: or, The Invention of the Maghreb.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2003.

Bernstein, Matthew, and Baylyn Studlar. *Visions of the East: Orientalism in Film.* London and New York: I. B. Tauris, 1997.

Berrah, Mouny. "Algerian Cinema and National Identity", in Arasoughly 1989, 63-83.

-----------------. "Historie et idéologie du cinema algérien sur la guerre", in Hennebelle, Berrah, and

Stora 1997), 144-183.

Berrah, Mouny, Victor Bachy, Mohand Ben Salama, and Ferid Boughedir, eds., *Cinémas du Maghreb.*

CinémAction, no. 14(Paris: Editions Papyrus, 1981).

Berrah, Mouny, Jacques Lévy, and Claude- Michel Cluny, eds., *Les cinémas arabes.* CinémAction, no. 43. Paris: Cerf/Institut du Monde Arabe, 1987.

Bonn Charles, ed., *Littératiures des immigrations.* 2 vols. Paris: : L'harmattan, 1995.

Bossaerts, Marc, and Catherine Van Geel, eds. *Cinéma d'en Francophonie.* Brussels: So;ibel Edition, 1995.

Bosséno, Christian. "Des maquis d'hier auz luttes d'aujourd'hui: Thématique du cinéma algérien." *La revue du cinéma –Image et son* 340 (Paris, 1979): 27-52.

----------------------. "Le cinéma tunisien." *revue du cinéma* 382 (Paris, 1983): 49-62.

----------------------. "Immigrant Cinema: National Cinema-The Case of Beur Films", in Dyer and Vincendeau 1992), 27-52.

Bosséno, Christian., ed., *Cinémas de l'Emigration* 3. CinémAction, no. 24. Paris: : L'harmattan, 1983.

Boudjedra, Rachid. *Naissance du cinéma algérien.* Paris: François Maspéro, 1971.

Bouhgedir, Ferid. *Le cinéma africain de A à Z.* Brussels: OCIC, 1987.

-------------------. "Panorama général du cinéma tunisien: La rencontre de l'orient et de l'occident," "Les

films tunisiens (1982-1987), and "Le cinéma en Tunisie", *La semaine du cinéma arabe* (1987): 85-88, 89-92, and 94-97.

-------------------. "Cinémas et libertés en Afrique", in FEPACI 1995, 34-46.

-------------------. "Un été à La Goulette", in Mitterand and Elses-Ferchichi 1995), 121-28.

-------------------. :Le cinéma tunisien: des films qui ont une âme." *Vie Cultrrelle,* special issue

"Tunisie Capitale Culturelle 1997" (Tunis, 1997): 51-56.

-------------------.*Halfaouine: L'enfant des terrasses* (script). Paris: L'avant-Scéne du cinéma , 1999.

------------------. "Vinget ans de cinéma tunisien." Interview with Piette and Benoîte Pitiot. *Actes du*

Vingt-deuxiéme et du Vingt-troisième Festival International (Montpellier, 2002): 77-81.

Boughedir, Ferid, ed., *Jeune Afrique Plus: Le cinéma en Afrique et dans le monde, ., Jeune Afrique*

1941 (special issue, 1984).

Boulanger, Pierre. *le cinema colonial.* Paris: Seghere, 1975.

Bourehla, Hédia. "La tradition orale: Source d'inspiration de la création cinématographique arabe." Ph. D. thesis, Université de Paris 1, 1996.

Bouzid, Nouri. Interview with Ferid Boughedir. Cannes Festival Pressbook, 1980.

----------------. *"Sources of Inspiration" Lecture: 22 June 1994, Villepreux.* Amesterdam: Sources, 1994.

----------------. "New Realism in Arab Cinema: The Defeat-Conscious Cinema" in Ghazoul 1995, 242-250

Brahimi, Denis. *Cinémas d'Afrique francaohone et du Maghreb* (Paris: Nathan, 1997).

-----------------. "A propos de Tala ou *L'opium et le bâton* du roman au film/" *Awal: Cahiers d'Etudes*

Berbéres 15 ({aris, 1997): 65-73.

-----------------. "Critique-éloge de l'intellectuel tunisien: A propos des *sabots en or,* de Nouri Bouzid."

Ifriquiya 1 (Paris and Montreal, 1997): 35-51.

Brossard, Jean-Pierre, ed., *L'algérie vue par son cinéma.* Locarno: Festival International du Film de

Locarno, 1981.

Calle-Gurber, Mireille. *Assia Djebar, ou la résistance de l'écriture*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2001.

Carter, Sandra. "Moroccan Cinema: What Moroccan Cinema?" Ph. D. thesis, University of Texas at Austen, 1999.

Castle, Gregory, ed. *Postcolonial Discourse: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2001.

Chagnollaud, Jean-Paul, ed. *Sexualité et sociétés arabes*. Confluences Méditerranée, no. 41. Paris:

L'harmattan, 2002.

Challouf, Mohamed, guiseppe Gariazzo, and Alessandra Speciale, eds. *Un posto sullaterra: Cinema*

per (r) esistere . Millan: Editrice il Castoro, 2002.

Charef, Mehdi. *Le thé au harem d'Archi Ahmed* (novel). Paris: Mercure de France, 1983. English

translation: *Tea in the Harem*. London: Serpent's Tail, 1989.

----------------. *Le Harki de Meriem* (novel). Paris: Mercure de France, 1989.

----------------. *La Maison d'Alexina* (novel). Paris: Mercure de France, 1999.

Châtillon, Georges, and Edwing Lambert, eds. *Algérie*. 2nd ed. Paris: Autrement, 1991.

Cherfi, Abdelmajid et al., eds., *Aspects de la civilization tunisienne*. Tunis: Faculté de Lettres de

Manouba, 1998.

Cheriaa, Tahar. *cinéma et culture en Tunisie*. Beirut: UNESCO, 1964.

-----------------. *Ecrans d'abondance ... ou cinéma de libération en Afrique?* Tunis: Société Tunisienne de Diffusion, 1979.

Chikhaoui, Taher. "Le Cinéma tunisien de la maladroite euphorie au juste désarroi", in Cherfi et al., 1998, 5-33.

--------------------. "Le Cinéma tunisien des années 90: permanences et spécifités." *Horizons Maghrébins-Le Droit à la Mémoire* 46 (Tolouse, 2002): 113-119.

Cinéma arabe, cinéma dans le tiers monde, cinéma militant. ... Dérives 3-4 (special issue; Montreal, 1976).

Cinéma et monde musulman. EurOrient 10 (Neuilly, 2001).

Cinéma: production cinématographique 1957-1973. Algiers: Ministére de l'information et de la Culture, 1974.

Cinéma de pays arabes: Le cinéma Algérien. Algiers" Cinémathéque Algérienne/ Cinémathéque Française, 1977. (Bound Photocopy)

Cinéma de pays arabes: Les cinéma marocain, tunisien, mauritanien. Algiers" Cinémathéque

Algérienne/ Cinémathéque Française, 1977. (Bound Photocopy)

Cinquante ans de courts métrages marocains 1947-1997. Rabat: CCM, 1998.

Clap ou à la connaissance des cinéastes africains et de la diaspora, Le. Ouagadougou :Sykif, 2001.

Clerc, Jeanne-Marie. *Assia Djebar: Ecrire, Transgresser, résister. Paris and Montreal:* L'harmattan, 1997.

Cluny, Claude Michel. *Dictionnaire des nouveaux cinema arabes.* Paris: sindbad, 1978.

Colonna, Fanny and Zakya Daoud, eds., *Etre marginal au Maghreb.* Paris: CNRS Editoins, 1993.

Dadci, Younés. *Dialogues Algérie- cinéma: Premiére histoire du cinéma algérien.* Paris: Editions Dadci, 1970.

------------------. *Premiére histoire du cinéma algérien, 1896-1979.* Paris: Editoins Dadci, 1980.

Dahane, Mohamed, ed. *Cinéma: Histoire et société.* Rabat: Publications de la Faculté des Letters, 1995.

De Arabische film, Amesterdam: Cinemathema, 1979.

De Poncharra, Nicole and Maati Kabbal, eds., *Le Maroc en mouvement: Créatoins contemporaines.*

Paris: Maisonneuve & Larose, 2000.

Deuxiém biennale des cinéma arabes à Paris. Paris: Institut du Monde Arabe, 1994.

Dilamy, Abdessamad. *Logement, sexualité et Islam.* Casablanca: Eddif, 1995.

Di Martino, Anna, Andrea Morini, and Michele Capasso, eds. *Il cinema dei paesi arabi,* Quarta

edizione/*Arab Film Festival, 4th ed.* Naples: Edizioni Magma, 1997.

Dine, Philip. "Thinking the Unthinkable: The Generation of Meaning in French Literary and Cinema

Images of the Algerian War", *Maghreb Review* 19, no., 1-2 (London, 1994): 123-132.

Djebar, Asia. *La soif* (novel). Paris: Julliard, 1957. Translated into English: *The Mischief.* New York:

Simon & Schusterm 1958.

---------------. *Les Impatients* (novel). Paris: Julliard, 1958.

---------------. *Les enfants du nouveau monde* (novel). Paris: Julliard, 1962.

---------------. *Les alouettes naïves* (novel). Paris: Julliard, 1967.

---------------. *Femmes d'Alger dans leur appartement* (short stories). Paris: Editions des Femmes, 1980.

Translated into English: *Women of Algiers in their Apartment.* Charlottes-wille and London: University of Virginia Press, 1992.

---------------. *L'amour, la fantasia* (novel) Paris: Albin Michel, 1985. English Translation: *Fantasia: An Algerian Cavalcade.* London: Wuartet Books, 1989.

---------------. *Ombre Sultane* (novel). Paris: Lattés, 1987. Translated into English: *A Sister to Scheherazade.* London: Quartet Books, 1988.

---------------. *Lion de Médine* (novel). Paris Albin Michel, 1991. English translation: *Far From Medina.* London: Quartet Books, 1994.

---------------. *Chronique d'un été algérien.* Paris: Plume, 1993.

---------------. *Vaste est la prison* (novel). Paris: Albin Michel, 1995. English translation: *So Vast the Prison* (New York: Seven Stories Press, 1999.

---------------. *Le Blanc de l'Algérie* (story). Paris: Albin Michel, 1996. English translation: *Algerian White.* New York: Seven Sisters Press, 2001.

---------------. *Le nuits de Strasbourg* (novel). Le Méjan: Actes Sud, 1997.

--------------. *Oran, langue morte* (short stories). Le Méjan: Actes Sud, 1997.

--------------. *Ces voix qui m'assiégent* (essays). Paris: Albin Michel, 1999.

--------------. *La femme sans sepulture* (novel) Le Méjan: Actes Sud, 2002.

Dourari, Abderrezak, ed. *Cultures Populaires et culture nationale en Algérie.* Paris, Budapest, and Turin: L'harmattan, 2002.

Downing, John D. H. "Post –Trico;or African Cinema". In Sherzer 1996, 188-288.

Downing, John D. H., ed. *Film and Politics in the Third World.* New York: Parger, 1987.

Dwyer, Kevin, " 'Hidden Unsaid, Taboo' in Moroccan Cinema: Abdelkader Lagtaaâ's Challenge to Authority." *Framework* 43, no. 2 (Detroit, 2002): 117-133.

Dyer, Richard and Ginette Vincendeau, eds., *Popular European Cinema.* London and New York:

Routledge, 1992.

Eke, Maureen N., Kenneth W. Harrow, and Emmanuel Yewah, eds. *African Images: Recent Studies and Text in Cinema.* Trenton, N. J., and Asmara: Africa World Press, 2000.

Elena, Alberto. *El cine del tercer mundo: diccionario de realizadores.* Madrid: Ediciones Turfan,

1993.

El Khodari, Khalid. "Le Maghreb entre le récit littéraire et l'adaptation cinématographique." *Deiuxiéme biennale* (1994): 72-83.

----------------------. *Guide des réalisateurs marocain.* Rabat: El Maarif Al Jadida, 2000.

Ellwood, David. and Rob Kores, eds., *Hollywood in Europe: Experiences of Cultural Hegemony.* Amsterdam: VU University Press, 1994.

El Saadawi, Nawal. *The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World.* London and New Jersy: Zed Books, 1980.

El Yamlahi, Sidi Mohamed. *Bachir Skiredj: Biographie d'un rire.* Casablanca: Najah el Jadida, 1997.

Esposito, John, ed. *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World.* New York and Oxford: Oxford University Press, 1995.

Fahdel, Abbas. "Une esthétique geur?" in Hennebelle and Schneider 1990), 140-151.

FEPACI, ed., *L'afrique et le centenaire du cinema/Africa and Centenary of Cinema.* Paris: Présence Africaine, 1995.

Ferhati, Jilalli. interview with Abdou B. and Moulay Brahimi, *Les Deux Ecrans* 47-48 (Algiers, 1982): 25-27.

----------------. "Universliser Plutôt que mondialiser". *Cahiers du cinéma* 557 (paris, 2001): 67-68.

Fertat, Ahmed. *Une passion nommée cinéma : Vie et oeurve de Mohamed Osfour.* Tangier: Altopress, 2000.

Film in Algerien ab 1970. Kinemathek 57 (special issue; Berlin, 1979).

Gabous, Abdelkerim. *Silence, elles tournent! – Les femmes et la cinema en Tunisie*. Tunis: Cérès

Editions/Centre de Recherches, d'Etudes, de Documentation et d'Information sur la Femme, 1998.

Gabriel, Teshome H. *Third Cinema in the Third World.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

Gariazzo, Guiseppe. *Poetiche del cinema africano.* Turin: Lindau, 1998.

----------------------. *Breve Storia del cinema africano.* Turin: Lindau, 2001.

Genini, Izza. *Maroc.* With photographs by Jean du Boisherranger. Paris: Editions Xavier Richer and

Hoa-Qui Editoins, 1995.

--------------. *Maroc: Royaume des mille et une fêtes.* With photographs by Jacques Bravo and Xavier Richer. Paris: Editions Plume, 1998.

Ghalem, Ali. *Une femme pour mon fils* (novel). Paris: Editions Syros, 1979.

Gharbi, Neïla. "Cinéma tunisien: La relance." *SeptiéArt* 100 (Tunis, 2003): 6-8.

Ghazoul, Ferial J., ed., *Arab Cinematics, Toward the New and the Alternative, Alif : Journal of Contemporary Poetics* 15 (Cairo, 1995).

Ghoussoub, Mai and Emma Sinclair-Webb, eds., *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture In the Modern Middle East.* London: Saqi Books, 2000.

Givanni, June, ed. *Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image.* London: British Film Institute, 2000.

Gutberlet, Marie-Hélèn, and Hans-Peter Metzler, eds. *Afrikanisches Kino.* Bad Honnef: Horlemann/ARTE, 1997.

Gutmann, Marie-Pierre, ed. *Le partenariat euro-méditerranéen dans le domaine de l'image.* Morocco:

Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France au Maroc. 1999.

Hadj-Moussa, Rahiba. *Le corps, l'Histoire, le territoire: Le rapports de genre dans le cinéma algérien.* Paris/Montreal: Poblisud & Edition Balzac, 1994.

------------------------. "The Locus of Tension: Gender in Algerian Cinema". In Harrow 1997, 45-66.

Hafez, Sabry. "Shifting Identities In Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm", in Ghazoul 1995, 39-80.

Hargreaves, Alec G. *Immigration and Identity in Beur Fiction.* Oxford and New York: Berg, 1991.

Hargreaves, Alec G. and Mark McKinney, eds. *Postcolonial Culture in France.* London and New York: Routledge, 1997.

Harrow, Kenneth W. , ed., *The Marabout and the Muse.* Portsmouth, N. H.: Heinemann; London: James Currey, 1996.

----------------------. *With Open Eyes: Women and African Cinema. Matatu: Journal of African*

Culture and Society 19 (Amsterdam and Atlanta, Ga., 97.

----------------------. *African Cinema: Post-colonial and Feminist Readings.* Trenton, N. J., and Asmara: Africa World Press, 1999.

Hayes, Jarrold. *Queer Nations: Marginal Sexualities in the Maghreb.* Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Hennebelle, Guy, ed. *Les cinéma africains en 1972.* Paris: Société *africane d'Edition, 1972.*

----------------------. *Cinéma de l'émigration.* CinémAction, no. 8. Paris: Filméditions, 1979.

Hennebelle, Guy and Roland Schneider, eds., *Cinémas métis: De Hollywood aux films beurs* CinémAction, no. 56, Hommes et Migrations. Paris: Corlet/Télérama, 1990.

Hennebelle, Guy, and Chantal Soyer, eds. *Cinéma* contre racisme. CinémAction, Tumulte, Numéro spécial hors série, Supplément à Tumulte no. 7. Paris: SET, 1980.

Hennebelle, Guy, monny Berrah, and Binjamin Stora, eds., *La guerre d'Algégrie à l'écran.* CinémAction, no. 85. Paris: corlet-Télérama, 1997.

Hill, John, and Pamela Church Gibson, eds. *World Cinema: Critical Approaches.* Oxford: Oxford

University Press, 2000.

Hjort, Mette and Scott Mackenzie, eds., *Cinema and Nation.* London and New York: Routledge, 2000.

Hurley, E. Anthony, Renée Larrier, and Joseph McLaren, eds. *Migrating Words and Worlds: Pan-*

Africanism Updated. Trenton, N. J., and Asmara: Africa World Press, 1999.

Huughe, Laurence, ed. *Ecrits sous le voile: Romanciéres algériennes francophones écriture et identité.* Paris: Publisud, 2001.

Image (s) du Maghrébin dans le cinéma français. Grand Maghreb 47 (special issue: Paris, 1989).

Images et visages du cinéma Algérien. Algiers: ONCIC, Ministry of Culture and Tourism, 1984.

Jaïdi, Moulay Driss. *Le cinèma au Maroc.* Rabat: Collection al Majal, 1991).

-----------------------. *Public (s) et cinema.* Rabat: Collection Al Majal, 1992.

-----------------------. *Vision (s) de la société marocaine à travers le court métrage.* Rabat: collection al

Majal, 1994.

-----------------------. *Cinégraphiques.* Rabat: Collection al Najal, 1995.

-----------------------. *Diffusion et audience des medias audiovisuals.* Rabat: Collection al majal, 2000.

Jibril, Mohamed. "Cinéma marocain, l'improbable image de soi," in De Poncharra and Kabbal 2000, 178-184.

Khalil, Andrea Flores. "Images That Come Out at Night: A Film Trilogy by Moncef Dhouib", in Kummer 2002: 71-80.

Khannous, Touria. "The Subaltern Speaks: Re-Making/Her/Story in Assia Djebar's *La nouba des femme du mont Chenoua.* In Eke et al. 2000, 51-71.

Khayati, Khémais. "La problématique de la liberté individuelle dans le cinéma arabe". In Beaugé and Clément 1995, 305-3100.

--------------------. *Cinéma arabe: Topographie d'une image éclatée.* Paris and Montreal: L'harmattan, 1996.

Khelil, Hédi. :La tradition orale: produit médiatique de consommation et oeuvre d'art". *Tradition orale et niveaux médias (1989): 231-238.*

--------------. *Résistances et utopias: Essais sur le cinéma arabe et africain.* Tunis: Edition Sahar, 1994.

Khemir, Nacer. *Le soleil emmuré.* Paris: Editions la Découverte, 1981.

----------------. *Le conte des conteurs* (stories). Paris: Editions la Découverte, 1984. New French-language-only edition for children: Paris: Syros Jeunesse, 2001.

------------------. *Grand-pére est né.* Bordeaux: Le Mascaret, 1985.

------------------. *L'ogresse* (stories). Paris: Editions la Découverte, 1991.

------------------. *Das Verlorene Halsband der Taube.* Baden: Lars Müller, 1992.

-------------------. *Paroles d'Islam.* Paris: Albin michel, 1995. Translated into English: *The Wisdom of Islam.* New York and London: Abbeville, 1996.

-------------------. *L'alphabet des sables* (children's story). Paris: Editions la Découverte & Syros, 1998.

-------------------. *L'avale le bébé du voisin* (children's story). Paris: Editions la Découverte & Syros, 2000.

-------------------. *Le juge, la mouche et la grand-mére* (children's story). Editions la Découverte & Syros, 2000.

-------------------. *Le chant des genies* (children's story). Arles: Actes Sud Junior, 2001.

-------------------. *Le livres des djinns.* Paris: Syros Jeunesse, 2002.

Khemir, Nacer, and Oum el Khir. *Chahrazade* (stories). Bordeaux: Le Mascaret, 1988.

Khlifi, Omar. *L'histoire du cinéma en Tunisie.* Tunis: Société de Diffusion, 1970.

Khuri, Fuad I. *The Body in Islamic Culture.* London: Saqi Books, 2001.

King, John, Ana M. López, and Manuel Alvarado, eds. *Mediating Two Worlds.* London: British Film Institute, 1993.

Koudjil, Abderrahmane. "Polygamine au Maghreb: Controverses autour d'un droit en mouvement", in Lamchichi 2002, 77- 88.

Kummer, Ida. ed., *Cinéma Maghrébien,* special issue of *Celaan* 1, no. 1-2 (Saratoga Springs, N. Y., 2002).

Lacey, Kevin R., and Ralph M. Coury, eds. *The Arab-African and Islamic Worlds: Interdisciplinary Studies.* New York: Peter Lang, 2000.

Lamchichi, Aderrahim ed., *sexualité et sociétés arabes,* Confluences Méditerranée, no. 41. Paris: L'harmattan, 2002.

Lamchichi, Abderrahim and Dominique Baillet, eds., *Maghrébiens de France: Regards sur les dynamiques de l'intégration.* Confluences Méditerranée, no. 39. Paris: L'harmattan, 2001.

Landau, Jacob M. *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes.* Paris: G-P Maisonneuve et Larosé, 1965.

Lanza, Federica. *La donna nel cinema maghrebino.* Rome; Bulzoni Editore, 1999.

La semaine du cinéma arabe. Paris: Institut du Monde Arabem 1987.

La Tunisie: Annuaire 1995 (Etats des lieux du cinéma en Afrique). Paris: Association des Trois Mondes/FEPACI, 1995.

Lazreg, Marnia. *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question.* London and New York: Routledgem 1994.

Leaman, Oliver, ed. *Companion Encyclopeadia of Middle Eastern and North African Film*. London and New York: Routledge, 2001.

Lequin, Lucie, and Maïr verthuy, eds. Multi-culture, multi-écriture: La voix migrante au feminine en France et au Canada. Paris: and Montreal: L'harmattan, 1996.

Le rôle du cineaste africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire. Présence Africaine 90 (special issue; Paris, 1974).

Les cinémas d'Afrique: Dictionnaire. Paris: Editions Karthala and Editions ATM, 2000.

Lionnet, Françoise and Ronnie Scharfman, eds. *Post/Colonial Conditions: Exiles, Migratoins and*

Nomadisms. 2 vols. Yale French Studies, nos. 81and 82. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1993.

Maherzi, Lotfi. *Le cinéma algérien: Institutions, imaginaire, idéologie*. Algiers: SNED, 1980.

Malkmus, Lizbeth and Roy Arms, *Arab and African Filmmaking*. London: Zed Books, 1991.

الترجمة العربية: *السينما العربية والإفريقية*، المترجمة: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ٢٠٠٣

Malti-Douglas, Fadwa. *Women's Body, Women's World: Gender and Discourse in Arabo-Islamic*

Writing. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

Mansour, Guillemette. *Samama Chikly: Un tunisien à la rencontre du Xxième siècle.* Tunis: Simpact Editions, 2000.

Mansouri, Hassouna. *De l'identité ou pour une certaine tendance du cinéma africaine*. Tunis: Editions Sahar, 2000.

Martineau, Monique, ed. *Le cinéma au féminisme.* CinémAction, no. 9. Paris: CinémAction, 1979.

Mayne, Judith. *Private Novels, Public Films*. Athens: University of Georgia Press, 1988).

McDougall, James, ed. *Nation, society and Culture in North Africa.* London and Portland, Ore.: Frank Cass, 2003.

Mdarhri-Alaoui, Abdallah. "Le place de la littérature 'beur' dans la production franco-maghrébine". In Bonn 1995, 1:41-50.

Meddour, Azzedine. *La montagne de Baya, ou la 'diya'* (novel). Algiers: Editions Marinoor, 1999.

Meghrebi, Abdelghani. *les algériens au miroirdu cinema colonial.* Algiers: SNED, 1982.

--------------------------. *Le miroir opprivoisé.* Algiers: ENAL, 1985.

--------------------------. *Le miroir aux alouettes.* Algiers and Brussels: ENAL, UPU, GAM, 1985.

Memmi, Albert. *Portrait du colonisè prècèdè du portrait du colonisateur.* New ed. Paris: Gallimard,

1985. English translation: *The Colonizer and the Colonized.* New York: Souvenir Press, 1974.

Mernissi, Fatima. *Sexe, idéologie et Islam.* Rev. ed. Paris: Editions Tierce, 1983. English translation:

Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Muslim Society, rev. ed. London: Al Saqi Books, 1985.

--------------------. *La peur-modernité: Islam et démocracie.* Paris: Albin Michel, 1992. English

translation: *Islam and Democracy: Fear of the Modern World.* London: Virago Press,

1993.

--------------------. *Dreams of Tresspass: Tales of Harem Girlhood.* New York, Doubleday, 1994.

Published as *The Harem Within: Tales of a Moroccan Girlhood.* London: Bantam Books, 1995. French translation: *Réves de femmes: Une enfance au harem.* Paris: Albin Michel; Casablanca: Le Fennec, 1997.

--------------------. *Women's Rebellion and Islamic Memory.* London and New Jersey: Zed Books, 1996.

--------------------. *Etes-vous vaccine contre le harem?* Casablanca: Editions Le Fennec, 1998. Rev. ed., *Le harem et*

l'occident. Paris: Albin michel, 2001. English translation: *Scheherazade Goes West.* New York: Washington Square Press, 1998.

Miller, Christopher L. *Nationalists and Nomads: Essays on Francophone African Literature and Culture.* Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Millet, Raphaël. "(In) dépendance des cinémas du Sud &/vs France," *Théorème* 5 (Paris, 1998): 141-177.

------------------. *Cinema de la Méditerranée: Cinémas de la mélancolie.* Paris: L'harmattan, 2002.

Mimoun, Mouloud, ed. *France-Algérie: Images d'une guerre.* Paris: Institut de Monde Arabe, 1992.

Mitterand, Frédéric and Soraya Elses-Ferchichi, eds., *Une Saison Tunisienne.* Arles: Actes Sud/Associatoin Française d'Action Artistique, 1995.

Morini, Andrea, Erfan Rashid, Anna Di Martino Aprà. *Il cinema dei paesi arabi.* Venice: Marsilio Editori, 1993.

Mortimer, Mildred. "Nouveau regard, nouvelle parole: le cinema d'Assia Djebar", in Harrow 1997, 111-124.

Moumen, Touti. *Films tunisiens: Longs métrages 1967-98.* Tunis: Touti Moumen, 1998.

Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.

Nagbou, Mustapha. "*Un été à la Coulette:* Arrétte ton opportunisme, Ferid!" *SeptiémArt* 83-84 (tunis, 1996): 35-36.

Ngansop, Guy Jérémie. *Le cinéma camerounais en crise.* Paris: L'harmattan, 1987.

Niang, Sada, ed. *Littérature et Afrique francophone: Ousmane Sembene et Assia Djebar.* Paris: L'harmattan, 1996.

Nicollier, Valérie. *Der Offene Bruch: Das Kino det Pieds Noirs.* Revue CICIM, no. 34. Munich: Institut français de Munich, Centre d'information cinématographique, 1991.

Nieuwkerk, Karin van. *"A Trade Like Any Other": Female Singers and Dancers in Egypt.* Austin: University of Texas Press, 1995.

Nowell-Smith, Geoffrey, ed. *The Oxford History of World Cinema.* Oxford: Oxford University Press, 1996.

Ostle, Robin, Ed de Moor, and Stefan Wild, eds., *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arab Literature.* London: Saqi Books, 1998.

Où va le cinéma algérien? Cahiers du cinéma, Hors-série. Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

Pelinq, Lezbith and Anne Thuaudet, *Le Hammam d'Othman Khadraoui.* Tunis: Cérès Productions, 1992.

Pines, Jim, and Paul Willemen, eds. *Questions of Third Cinema.* London: British Film Institute, 1989.

Pour une promotion du cinéma national. Rabat: CCM, 1993.

Prédal, René. "Problémes d'identité, droit à la différence et couples mixtes dans le cinéma français des annés 90", in Lamchichi and Baillet 2001), 171-186.

--------------. *Le jeune cinéma français.* Paris: Nathan, 2002.

Puaux, Françoise, ed., *Le machisme à l'écran.*CinémAction, no. 99. Paris: Corlet/Télérama, 2001.

Regard sur le cinéma au Maroc. Rabat: CCM, 1995.

Renolds, Dwight F. , ed., *Interpreting the Self: Autobiography in the Arab Literary Tradition.* Berkeley: University of California Press, 2001.

Sadoul, Georges. *The Cinema in the Arab Countries.* Beirut: Interarab Center for Cinema and Television/UNESCO. 1966.

Said, Edward. *Culture and Imperialism.* London: Vintage, 1994.

Salah, Rassa Mohamed. *35 ans se cinéma tunisien.* Tunis: Editions Sahar, 1992.

Salmane, Hala, Simon Hartog, and David Wilson. *Algerian Cinema.* London: British Film Institute, 1976.

Sandrini, Luca, ed. *Luminescenze: Panoramiche sui cinema d'Africa.* Verona: Cierre Edi-Zoni, 1998.

Santelli, Serge. *Medinas: Traditional Architecture of Tunisia/Médinas: L'ardhitecture traditoinnelle en Tunisie*. Tunis: Dar Ashraf editions, 1992.

Schäfer, Isabel. "Le dialogue des images entre l'Europe et la Méditerranée: Entre méditerranéisme et réalités," *EurOrient* 10 (Paris, 2001): 89-109.

Schlesinger, Philip. "The Sociological Scope of 'Natoinal Cinema'," in Hjort and Mackenzie 2000, 19- 30.

Seguin, Jean-Claude, *Alexandre Promio ou les enigmas de la lumiére*. Paris: L'harmattan, 1999.

Serceau, Michel. "Questions de genre, questions de sexe: les femmes dans le cinema maghrébien", in Puaux 2001, 115-126.

Shafik, Viola. *Der arabische Film: Geschichte und kulturelle Identität*. Bielfeld: Aisthesis Verlag, 1996. Revised and expanded in English: *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: American University in Cairo Press, 1996.

Sherzer, Dina, ed. *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone Worlds*. Austin: University of Texas Press, 1996.

Shiri, Keith, ed. *Directory of African Film-Makers and Films*. London: Flicks Books, 1992.

-----------------. *Africa at the Pictures*. London: National film Theater, 1993.

Shohat, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media.* London and New York: Routledge, 1994.

Slavin, David Henery. *Colonial Cinema and Imperial France, 1919-1939.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

Souiba, Fouad and Fatima Zahra el Alaoui, *Un siécle de cinema au Maroc.* Rabat: World Design Communication, 1995.

Spagnoletti, Giovanni, ed. *Il cinema europeo del métissage.* Milan: Editrice Il Castoro, 2000.

Spass, Lieve. *The Francophone Film: A Struggle for Identity* (Manchester: Manchester University Press, 2000).

Stollery, Martin. "Masculinities, Generations, and Cultural Transformation in Contemporary Tunisian Cinema", *Screen* 42, no. 1 (Glasgow, 2001): 49-63.

Stora, Benjamin. *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendence.* Paris: Editions La Découverte, 1994).

-------------------. *La guerre invisible: Algérie années 90.* Paris: Presses de sciences PO, 2001.

Stora, Benjamin and Akram Ellyas, *Les 100 portes du Maghreb.* Paris: Les Editions de l'Atelier/Editions Ouvriéres, 1999.

Taboulay, Camille. Mohamed Chouikh (long interview plus script of *L'arche du desert*). Paris: K Films Editions, 1997.

Tamzali, Wassyla . *En attendant Omar Gatalato*. Algiers: Editions EnAP, 1979.

Tarr, Carrie. "Questions of Identity in Beur Cinema: From *Tea in the Harem* to *Cheb*", *Screen* 32, no. 4 (Glasgow, 1993), 321-342.

-------------. "Beurz n the HoodL The Articulation of Beur and French Identities in *Le thé au harem*

d'Archiméde and *Hexagone*." *Modern and Contemporary France* 3-4 (1995): 415-425.

-------------. "French Cinema and Post-Colonial Minorities". In Hargreaves and McKinney 1997, 59-81.

Tazi, Mohammed Abderrahman. "Le paradis est sous les pas des méres." Interview with Henri Talvat, *Actes du Quinziéme Festival International* (Montpelliierm 1993): 23-26.

Teulie, Gilles, ed. *Afrique, musiques et écritures*. Montpellier: Université Paul-Valéry, 2001.

Tlatli, Moufida. Ninterview with Nabiha Jerad and Ida Kummer. In Kummer 2002, 56-59.

----------------. Interview with Pierre Pitiot. *Actes du Vingt-deuxiéme et du Vingt-troisiéme Festival International* (Montpellier, 2002): 81-85.

Traditoin orale et nouveaux medias. Brussels: OCIC, 1989.

Triki, Rashida. "La symbolique des lieux dans le cinéma de Férid Boughedir". In Kummer 2002, 41-48.

Vautier, René. *Caméra citroyenne: Mémoires.* Rennes: Editions Apogée, 1998.

---------------. *Afrique 50* (script). Paris: Editions Paris Expérimental, 2001.

Vermeren, Pierre. *Le Maroc en transition.* Paris: La Découverte, 2001.

Videau, André, ed. *Mélanges culturelle. Hommes dt Migrations* 1231 (special issue; Paris, 2001).

Vieyra, Paulin Soumanou. *Le cinéma africain des origines à 1973.* Paris: Présence Africaine, 1975.

Wayne, Mike. *Political Film: The Dialectics of Third Cinema.* London: Pluto Press, 2001.

Zinaï-Koudil, Hafsa. *La fin d'un réve* (novel). Algiers: ENAL, 1990.

-----------------------. *Le pari perdu* (novel). Algiers: ENAL, 1986.

-----------------------. *Le papillon ne volera plus* (novel). Algiers: ENAL, 1990.

-----------------------. *Le passé décomposé* (novel). Algiers: ENAL, 1992.

------------------------. *Sans voix* (novel). Paris: Plon, 1997.

Zuhur, Sherifa, ed. *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*. Cairo: American University in Cairo Press, 1998.

المؤلف فى سطور:

روى آرمز

أستاذ غير متفرغ للسينما فى جامعة ميدل سكس.

كتب بتوسع فى تاريخ السينما على مدى الأربعين سنة السابقة.

يهتم مؤخرًا بالسينما فى العالم الثالث، ومن بين كتبه عنها:

السينما فى العالم الثالث والغرب ١٩٨٧، وتشمل إصدراته التالية:

السينما العربية والإفريقية ١٩٩١ بالاشتراك مع ليزابيث مالمكوث.

قاموس مخرجى السينما فى شمال إفريقيا ١٩٩٦، وعمر جاتلاتو ١٩٩٨، وفيلم جزائرى إخراج مرزاق علواش، وصور ما بعد الاستعمار.

دراسات فى سينما شمال إفريقية ٢٠٠٥. أما ومشروعه الحالى فعن السينما الإفريقية شمال وجنوب الصحراء.

المترجمة فى سطور:
سهام عبد السلام محمد

طبيبة، وباحثة أنثربولوچية، ومترجمة، وناقدة سينمائية.

حصلت على بكالوريوس الطب والجراحة ١٩٧٢، ثم دبلوم الدراسات العليا فى الطب المهنى وطب الصناعات ١٩٧٦، من كلية الطب جامعة عين شمس، والماچيستير فى الأنثروبولوچيا من الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٨.

كما حصلت على دبلوم الدراسات العليا فى النقد الفنى ١٩٨٥ من أكاديمية الفنون. ودبلوم الدراساتن العليا فى الترجمة من جامعة القاهرة ٢٠٠٦.

من أهم أعمالها فى الترجمة:

- حين يكون الداء فى الدواء، دليل من إعداد الحركة الحية الدولية، قبرص ١٩٩١.
- برنامج بورتيدج للتربية المبكرة، الطبعة المعربة التجريبية ١٩٩٣.
- على هواها.. نظرة فاحصة: أفلام تجريبية لمخرجات من النمسا، صندوق التنمية الثقافية ١٩٩٤.
- السينما العربية والإفريقية تأليف روى آرمز وليزبيث مالكموس. (القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣).
- الأدب والنسوية. بام موريس (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢).

مجموعة كتب غير منشورة، ومجموعة مقالات، ترجمت للاستخدام الداخلى فى معهد إعداد العاملين فى مهنة تنمية قدرات المعاقين بمركز عين شمس للتأهيل.

ومجموعة مقالات لمجلة الثقافة العالمية الكويتية، ولبعض الجمعيات الأهلية المصرية.

كما عملت بالترجمة الفورية من الإنجليزية إلى العربية، ومن العربية إلى الإنجليزية، بمركز عين شمس للتأهيل، وبورش عمل ومؤتمرات أخرى.

المراجعة فى سطور:

سارة عنانى

- حاصلة على الدكتوراه فى الدرما.
- تعمل فى قسم اللغة الإنجليزية جامعة القاهرة.
- لها العديد من الأعمال المترجمة.

التصحيح اللغوى: سهام عبد الوهاب
الإشراف الفنى: حسن كامل

